

面向21世纪课程教材
Textbook Series for 21st Century

中国现代文学史

1917～1997

上册

朱栋霖　丁　帆　朱晓进　主编



高等教育出版社
HIGHER EDUCATION PRESS

面 向 2 1 世 纪 课 程 教 材
Textbook Series for 21st Century

中国现代文学史

1917 ~ 1997

上册

朱栋霖　丁　帆　朱晓进　主编
刘祥安　徐德明　方　忠　副主编



内容提要

本书是教育部"高等教育面向21世纪教学内容和课程体系改革计划"的研究成果，是面向21世纪课程教材。

全书分为上编（1917~1949）和下编（1949~1997），共37章。本书打破了中国现代文学、当代文学分立的惯例，以新的文学史观系统阐述了中国现代文学自1917至1997年的发展史；全面客观地评介了各时期的代表作家、部分曾被忽视的重要作家，以及他们的作品；内容的阐述注重从文学本体出发，吸收了近年来新的研究成果；增加了中外文学比较与文学接受，有益于启迪学生思维。本书文字顺畅，资料翔实，知识点系统合理，内容具有很多独到的见解。

本书可作为高等学校中文专业的教材及考研参考教材，也可供社会读者阅读。

图书在版编目（CIP）数据

中国现代文学史：1917~1997　上册/朱栋霖等主编．
北京：高等教育出版社，1999．8（2000重印）
面向21世纪教材
ISBN 7-04-007627-6

Ⅰ．中… Ⅱ．朱… Ⅲ．文学史－中国－现代－高等学校－教材 Ⅳ．I209．6

中国版本图书馆CIP数据核字（1999）第24170号

中国现代文学史　1917~1997　上册
朱栋霖　丁　帆　朱晓进　主编

出版发行　高等教育出版社
社　　址　北京市东城区沙滩后街55号　　邮政编码　100009
电　　话　010－64054588　　传　　真　010－64014048
网　　址　http://www.hep.edu.cn

经　　销　新华书店北京发行所
印　　刷　化学工业出版社印刷厂

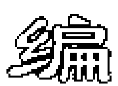
开　　本　787×960　1/16　　版　　次　1999年8月第1版
印　　张　21.5　　印　　次　2000年12月第4次印刷
字　　数　390 000　　定　　价　19.40元

责任编辑　贺有祁
封面设计　杨立新
版式设计　史新薇
责任校对　王　超
责任印制　张泽业



目　　录

上编（1917～1949）

上 

（1917 ~ 1949）

引言　中国文学现代化的发生

中国现代文学，是中国文学在20世纪持续获得现代性的长期、复杂的过程中形成的。在这个过程中，文学本体以外的各种文化的、政治的，世界的、本土的，现实的、历史的力量都对文学的现代化发生着影响，这些外因影响着它的萌生、兴起，影响着文学运动、文艺论争、文学创作，形成中国现代文学种种迅速、纷纭的变化，构成一部能折射历史的方方面面的多姿多彩的中国现代文学史。自19世纪末到20世纪1917年的大张旗鼓的文学革命兴起前的近20年，是中国文学现代化的发生期；有了这个现代化发生期的基础，才有了五四后30年文学在现代化道路上的迅速发展。

20世纪初年，由于满清王朝的覆灭和民国初年政治上激烈动荡，我国没有实现文化的根本革命，但自戊戌变法至辛亥革命后，已受到来自西方的现代文化的激烈撞击，社会发生了巨大的震荡，中华民族被震惊而奋起，开始了现代化的蜕变。现代文化机制逐步建立，具有现代思想的知识分子成了推动社会进步的一支重要力量，并由维新走向了革命。文学的政治改良与变革的工具化意识，或者说保持独立审美价值的意识，前所未有地进入了知识分子的价值体系。西方文学作品进入了普通人的阅读视野，各种文体的革命使中国文学获得了现代化的出发点，"人"的观念的发现，文学观念的更新，文学创作在传统基础上进行着重大的改良与革新。

第一节　中国文学现代化的起点

19世纪、20世纪之交，中国文学已开始了民族存亡背景上的外部与内部双重的现代化努力，许多观念性的变革在1898年前后发生[①]。

---

① 范伯群、朱栋霖：《1898—1949中外文学比较史》上册，第4～23页，江苏教育出版社1993年版。

甲午战争失败后，知识分子中的民族危机感日益强化，这种危机感对民族文化产生了巨大的影响。严复翻译的几部西书将西方 19 世纪主要思潮的一部分介绍到中国来，《天演论》（赫胥黎原著《进化论与伦理学》）把进化论思想带进中国。中国知识分子开始以近代科学的观念来思考民族命运，从人类世界的发展历史中看到了古老的中华民族正面临被淘汰的民族危机，于是有了强烈变革的要求，有了追随日本明治维新的想法，有了学习西方工业化国家的自觉，有了对自身的深深的不足感。梁启超在 1922 年写的《五十年中国进化概论》中指出："近五十年来，中国人渐渐知道自己的不足了。……第一期，先从器物上感觉不足。……第二期，是从制度上感觉不足。……第三期，便是从文化根本上感觉不足"[①]。他所说的第二期的时间"从甲午战役到民国六、七年间"，与中国文学的现代化的发生期基本一致，逐步导致了五四文化上的根本变革。

这一历史阶段从社会的组织结构上寻求变革，必然要触动文化，带来文化机制的变化，从而影响到文学。其影响体现在：第一，法律对从事文学活动者和报刊繁荣的基本保障。虽然慈禧把持下的清王朝在新政措施上左右摇摆，但在 1908 年的《钦定宪法大纲》中还是在表面上规定了给予臣民言论、著作、出版等的自由。辛亥革命后的《临时约法》也规定着："人民有言论著作刊行之自由"。维新时期发生过作用的报刊传媒，在清末的十年里有了相当的规模，在民国更是大步地前进。梁启超在 1901 年就称，"自报章兴，吾国之文体，为之一变……"，到 1921 年的 20 年里，报刊、杂志增加了十倍左右，文学的现代化发展具备了更充足的外部条件。1902 年～1917 年间，以"小说"命名的杂志就创办过 27 种（含报纸一种）[②]。报刊编辑在栏目、体裁、题材、主题上都追求对普通民众的影响力，以保证其销畅，刺激文学的发展。报刊繁荣与政治的封建色彩退减及文学的现代化同步进行着。第二，与报刊同时发展着的是现代出版事业，从 1904 年起，出版重心已经转移到民营出版业[③]。与官办和教会出版事业不同的是，民营出版业向产业化方向发展，受制于"市场"这只看不见的手，它与大众的需求保持着联系，决定着现代出版业的大众性与平民化的民主特性。它给那些以具有现代思想的知识分子为主的进行文学创作的个人提供了理性交往的空间，保证了文学的现代性实现的机会。这种出版状况一直延续到 1949 年，保持了 50 年一贯的机制。第三，现代社会分工在文学创作队伍方面率先实现。1905 年废科举的新政措施，将一批读书人抛到了自由知识分子的境地，另有一批知识分子从官场退出也转人了自由撰稿人的行列，上

① 梁启超：《五十年中国进化概论》，载《最近之五十年——〈申报〉馆五十周年纪念》，1922 年版。

② 据陈平原《中国小说叙事模式的转变》，第 273 页，上海人民出版社 1988 年版。

③ 张静庐辑注：《中国现代出版史料》丁编，下册，第 384 页，中华书局 1959 年出版。

海、天津等现代都市形成的过程为自由撰稿的知识分子提供着活动空间，一些接受新式教育的人与上述两种知识分子一起活跃在文学领域。晚清四大小说杂志的编辑者和主要撰稿人梁启超、李伯元、曾朴、徐念慈、黄摩西等和周树人兄弟即是代表。

在报刊传媒繁荣、出版业平民化和自由的文学撰稿人队伍出现的基础上，文学的接受机制也发生了变化。朝廷的策论变为报刊上的自由论述，小说由听说书人叙述表演的欣赏变成了阅读的理解。文学接受者的队伍随着维新、立宪和革命的进展而日益扩大，同时伴随着社会思潮的迅速更新，市场机制的调节，文学接受者也唯新是骛，推动着文学自身的变更。

第二节　文学观念变革

从晚清开始的中国文学现代化发生期的观念变革，首功归诸梁启超。梁启超（1873～1929），字卓如，一字任甫，号任公，笔名有饮冰室主人等，广东新会人，政治家、思想家、文学家、学者。他中过举人，拜康有为为师学习经世致用之学，协助发动“公车上书”，投身变法维新活动。他主编、创办过《中外纪闻》、《时务报》、《清议报》、《新民丛报》、《新小说》，创“新文体”，广泛介绍西方近代文化思潮，宣传思想启蒙。郭沫若在《文学革命之回顾》中说：“文学革命的滥觞应该追溯到满清末年资产阶级意识觉醒的时候。这个滥觞期的代表，我们当推梁任公”。“诗界革命”、“文界革命”、“小说界革命”等变革观念都是由梁启超提出的。和他同时的一批有识之士又提倡言文合一，为五四白话文运动打下了基础。他的文学观念都服从于“新民”的目的，而王国维则说文学“超然于利害之外”，强调“文学自己之价值”。相对完整的现代文学观念，也在这时由周树人兄弟提出。

中国文学发展到清代，以诗文为正统，以古人约束今人为特点。晚清文学的革命就是要打破这种格局。“诗界革命”的口号由梁启超提出，他在写于1899年的《夏威夷游记》中说：“……支那非有诗界革命，则诗运殆将绝。……今日者革命之机渐熟，而哥伦布玛赛郎之出世必不远矣！”而当得哥伦布资格的诗人，“能为诗人之诗而锐意欲造新国者，莫如黄公度。”他评价谭嗣同：“其诗独辟新界而渊含古声”，还说：“吾尝推公度、穗卿、观云为近世诗家三杰，此言其理想之深邃闳远也。”[①] 诗界革命要达到三个标准：“第一要新

---

① 梁启超：《饮冰室诗话》“之二”、“之三十九”，人民文学出版社1959年版。“公度”为黄遵宪，“穗卿”为夏曾佑，“观云”为蒋智由。

意境，第二要新语句，而又须以古人之风格入之，然后成其为诗。"[①] 他所说的新意境，就是"理想之深邃闳远"；新语句则是指来自欧洲、表现新思潮的名词术语；以古人之风格入之，说明他的诗界革命是革其精神而不一定革其形式，是谭嗣同那样的"独辟新界而渊含古声"。梁启超揭示"诗界革命"的旗帜，是以诗评家的身份出现的，其保留诗歌旧形式的革命终不彻底。真正以诗人而目倡言诗界革命的是黄遵宪，在 1868 年的《杂感》中，他就有"我手写我口，古岂能拘牵？即今流俗语，我若登简编；五千年后人，惊为古斑斓"的诗句，这几句直接用了俗白的文字。朱自清在《中国新文学大系·诗集·导言》总结"诗界革命"："清末夏曾佑谭嗣同诸人已经有'诗界革命'的志愿，他们所作'新诗'，却不过检些新名词以自表异。只有黄遵宪走得远些，他一面主张用俗话作诗——所谓'我手写我口'——，一面用新思想和新材料——所谓'古人未有之物，未辟之境'——入诗。这回'革命'虽然失败了，但对民七(1918) 的新诗运动，在观念上，不在方法上，却给予很大影响。"

"文界革命"在中国文学现代化发生期内最有成就，然而在观念上的揭示则不多。梁启超在 1897 年《与严又陵书》中，曾以舆论与文界的"陈胜吴广"自命。梁启超称自己亡命日本时的文字为"新文体"，这些政论文章具有空前的开拓创造精神，思想新颖，文字介于文言白话之间，"平易畅达，时杂以俚语韵语及外国语法"，"条理明晰"，"笔锋常带情感"[②]，有很强的鼓动力。"文界革命"的口号是他在 1899 年提出并一贯力行的，借鉴了日本和"欧西"的思想内容与语言形式，才蜕变出他的"新文体"[③]。他在游记《汗漫录》中评价日本著名政论家德富苏峰："其文雄放隽快，善以欧西文思入日本文，实为文界别开一生面者，余甚爱之。中国若有文界革命，当亦不可不起点于是也。"梁启超的为文风格也可以称作"雄放隽快"。他要引进的"欧西文思"，除了这有利于思想言论的自由发挥外，还有意用于破桐城古文义法。他后来在《清代学术概论》中谈到新文体时说："超夙不喜桐城古文"[④]，他幼年作文就不走唐宋的路子，而喜欢晚汉魏晋。他像德富苏峰辈日本政论家那样，吸纳西方希腊罗马的雄辩体与英法近代随笔体，结合魏晋文章的旷放，把古文从"义理、考据、词章"中解放出来，以西方近代思潮替代圣贤经典章句的义理，以丰富的世界进化维新的史实突破拘谨的考据，以俗语、外来语入文以丰富文章的表达方法，就是梁启超"文界革命"的具体内容。他在钱玄同攻击"桐城谬种"以

① 梁启超：《夏威夷游记》，《饮冰室合集·专集》卷 22。

② 梁启超：《清代学术概论》，第 77 页，东方出版社 1996 年版。

③ 参见范伯群、朱栋霖：《1898—1949 中外文学比较史》上册，第 124～136 页，江苏教育出版社 1993 年版。

④ 梁启超：《清代学术概论》，第 77 页，东方出版社 1996 年版。

前，就以实际创作突破了桐城古文的藩篱。

“小说界革命”声誉最著。中国小说观念的变化始自 1897 年天津《国闻报》所刊载的《本馆附印说部缘起》，执笔者严复、夏曾佑称“夫说部之兴，其人人之深，行世之远，几几出于经史之上，而天下之人心风俗，遂不免为说部所持”，并说“且闻欧、美、东瀛，其开化之时，往往得小说之助。”鉴于历来小说在“四部”中只能附于子、史，他们从小说营构人心的角度强调“小说为正史之根”，一改历来小说评点家的攀附经史的做法，将小说凌驾于经史之上。梁启超更是充满激情地夸示小说的社会功能，把自古为小道的卑贱文体提到“不可思议”的高度，他在《论小说与群治之关系》（1902 年）一文中说："欲新一国之民，不可不先新一国之小说。故欲新道德，必新小说；欲新宗教，必新小说；欲新政治，必新小说；欲新风俗，必新小说；欲新学艺，必新小说；乃至欲新人心、欲新人格，必新小说。何以故？小说有不可思议之力支配人道故。”梁启超看重的全在小说启蒙、新民的工具作用。

小说观念在无限提升其社会功能的“革命”以后，又有其自发的矫正。1908 年徐念慈在《小说林》发表《余之小说观》，指出：“昔冬烘头脑，恒以鸩毒霉菌视小说，而不许读书子弟一尝其鼎，是不免失之过严；今近译籍稗贩，所谓风俗改良，国民进化，咸惟小说是赖，又不免誉之失当。”可贵的是，他还指出“小说与人生，不能沟而分之”[①]。这是五四文学研究会作家提出为人生文学的主张的滥觞。徐念慈更强调小说的审美价值，他的小说观念介于梁启超的社会功用与王国维独立价值之间。西方小说的翻译对中国小说观念也有影响。林纾没有像徐念慈那样的小说美学观念，也没有梁启超式的启蒙主义观念，他甚至还错将狄更斯小说与我国历史中的《史记》、《汉书》相比附。但他依赖自己的体悟也说出了狄更斯小说写实主义的成功经验，在许多译序中总结概括出一些西方小说的艺术经验。

提倡戏剧观念更新的代表有陈独秀。1905 年他在《开办安徽俗话报的缘故》一文中提出“戏馆子是众人的大学堂，戏子是众人大教师”的观点，看戏不再只是游戏，演员也不再低人一等。他还指出戏剧改良有小说、报馆不及的方便，不识字的人也可以由看戏而开通风气。这一年，后来为南社领导人的陈去病、柳亚子创办了我国最早的戏剧杂志《二十世纪大舞台》。1906 年，李叔同、曾孝谷在日本东京发起成立了春柳社，不久欧阳予倩、陆镜若也参加活动，宗旨是“研究新旧戏曲，冀为吾国艺界改良之先导”[②]。他们首先推出的

① 徐念慈（觉我）：《余之小说观》，《小说林》第 9 期，1908 年。

② 转引自欧阳予倩《回忆春柳》，载《中国话剧运动五十年史料集》第 1 辑，中国戏剧出版社 1958 年版。

剧目是《茶花女》(第三幕)、《黑奴吁天录》。新剧家王钟声在上海发起成立春阳社，演出《黑奴吁天录》。1908年，他又在从日本回来的任天知的帮助下，以通鉴学校的名义演出根据杨紫麟、包天笑翻译的英国小说《迦因小传》改编的同名戏剧，该剧摆脱了京剧样的戏曲特征，标志着国内新兴话剧的萌芽。而据记载，1899年，上海圣约翰书院已有学生自编之时事新戏《官场丑史》演出[①]。

文体观念革命有着相应的语言观念改变的背景。提倡“俗语”(白话)，不像梁启超独力标举各种文体的革命那样，而是许多先进知识分子的共识，几乎形成了一个白话文运动。最早提出“言文合一”主张的是黄遵宪，出使欧美、日本诸国的经验告诉他，“言文合一”使各国文化普及，科技发达，社会进步；中国的言文乖离致使科技文化落后。他在《日本国志·学术志二·文学》中论述各国及中国言文之间的关系，指出并希望：“……若小说家言，更有直用方言以笔之于书者，则语言文字几几复合矣。余又乌知夫他日不更变一文体适用于今，通行于俗者乎?”[②] 裘廷梁1897年旗帜鲜明地在《苏报》上倡言《论白话为维新之本》，他详细论述了白话有“省力”、“免枉读”、“便幼学”、“炼心力”、“便贫民”等八项益处，说文言误了中国历史两千年。“文言之美，非真美也。汉以前书曰群经，曰诸子，曰传记，其为言也，必先有所以为言者存。今虽以白话代之，质干具存，不损其美。汉以后说理记事之书，去其肤浅，删其繁复，可存者百不一二。”他的结论是：“文言兴而后实学废，白话行而后实学兴。实学不兴，是为无民。”[③] 维新志士之一的陈荣衮撰文《论报章宜改用浅说》，主张报纸改用白话。用文言，全民如处黑暗；改白话，人民嬉游于不夜。在中国文学现代化发生期内，全国白话报刊有170多种。他们提倡白话，几乎都是从维新的社会用途着眼，是为经世致用的“实学”打算，并非专从文学角度考虑。从文学出发论白话的还是梁启超，他在《小说丛话》中指出：“文学之进化有一大关键，即由古语之文学变为俗语之文学是也。各国文学史之开展，靡不循此轨道。……苟欲思想之普及，则此体非徒小说家当采用而已，凡百文章，莫不有然”[④]。他的主张后来被胡适更为彻底的以白话文取代文言文主张的光芒所掩盖，正体现了先导者与主导者的必然关系。

真正体现出现代意义上的文学观的，是王国维。王国维(1877~1927)字静安，号观堂，浙江海宁人，学者。他没有梁启超提倡革命的煽动力，却具有

① 据朱双云：《新剧史》；参见《1898—1949中外文学比较史》(范伯群、朱栋霖主编)上册，第24页。

② 黄遵宪：《日本国志》，第33卷，光绪富文斋刊本(1895年)。

③ 裘廷梁：《论白话为维新之本》，载《清议报全编》第26卷。

④ 梁启超：《小说丛话》，《新小说》第1卷(1903年)。

实实在在的文学新品质。他引入叔本华和康德的哲学思想进入文学的精神世界，较之同时代人由进化论哲学进入文学，更迫近文学本体。他从叔本华的“意志”（欲）说出发，作《〈红楼梦〉评论》，认为现实生活中的“‘欲’与‘生活’与‘苦痛’，三者一而已”，要想超然于意志欲望不能满足而造成的痛苦，只有“美术”（艺术）最合适，“艺术之美所以优于自然之美，全存于使人易忘物我之关系”。《红楼梦》的厌世解脱精神是“哲学的也，宇宙的也，文学的也”，是悲剧之最上乘者，是“悲剧中的悲剧”。他的《人间词话》借词这一研究对象来表达他的美学理论，他以“境界”作为诗论的中心概念，以分类的逻辑思维方式，将境界分为两类：“有造境，有写境，此理想与现实二派之所由分”。他进一步作出了境界与主观世界的关系分析，有“有我之境”和“无我之境”的区分。《宋元戏曲考》推许元杂剧为“一代之绝作”，是“中国最自然之文学”。他的研究在学术史上的影响，要比在实际创作中发生的影响大得多。在文学观念上，他将文学从“文以载道”的奴婢的位置上解放出来，成为独立的存在，则具有极为重大的意义。

在中国文学现代化发生期提出现代性文学观念的，还有以后领导中国现代文学潮流的周树人、周作人。他们在1908年的《摩罗诗力说》与《论文章之意义暨其使命因及中国近时论文之失》等文章里，既强调文学的社会功用，又认同文学自身内部规律。他们提出“文章者，国民精神之所寄也”，“国民精神进于美大，此未来之翼也”，不赞同“谓著作极致在怡悦读者，令得兴趣，有美感也”的“纯艺派”和“谓文章绝端在于自白”的文学观念。他们还提出：“文章中有不可缺者三：具神思、能感兴、有美致也”，文学的作用在“涵养人的神思”，并且须通过“意象、感情、风味三事”为中介才能“妙夺人意”。文学有“远功”而“非实用”，文学通过对民族精神、国民灵魂的潜移默化的熏陶、影响来达到振兴民族的功利目的。这其中已蕴含了后来中国现代文学“重铸民族灵魂”的思想。但周氏兄弟的文学主张在当时影响并不大。

第三节 文学创作实绩

在中国文学现代化发生期的20年里，各类文体的成绩厚薄不均。在文学史上对现代化具有实际意义的是政论散文和小说（含翻译）。

观念的变革并未能在每一文体上直接转换成文学的实绩，“诗界革命”以后，诗人们仍持续创作采用新思想、新材料的诗歌。1909年成立的南社是这一时期影响最大的诗歌社团，以反清为主要特色，主要人物中的高旭、马君武原来就与梁启超等同是“诗界革命”中人。但南社诗人除了政治态度比维新派激进外，对诗歌艺术的创新却没有什么进展。南社内部甚至曾为宗盛唐之音、

还是倾向江西诗派（有如同光体诗人）有过争执。从黄遵宪“我手写我口”到胡适的白话诗“尝试”，中间没有多少实质性现代化成就。

“戏剧改良”走了两条不同的探索道路：一是曾得到过梁启超赞许的、汪笑侬式的旧剧改良，将时代政治热情与外来的审美要素注入京剧，对程式讲究的戏曲进行改良；一是春柳社在日本演出的新派剧和上海春阳社等以话剧中渗透戏曲因素的表演，称为“文明戏”。春柳社演出《茶花女》、《黑奴吁天录》，在表演上有严肃的艺术追求。其成员陆续回国后，在上海设春柳剧场，继续严肃的戏剧表演形式，但剧本常常采用“幕表制”。春阳社的剧目革命政治色彩浓烈。1910年任天化在上海组织成立第一个职业剧团进化团，成员有汪优游、陈大悲等，剧目也多是配合政治斗争的。文明戏的特点是“言论老生”类角色往往脱离情节去评议政治，戏的分幕按传奇的传统，在换布景时常常演些幕外戏。幕表只是一种粗糙的演出提纲，贴在演员上场处。剧本不健全，文学性得不到保证。文明戏重表演、轻剧本的倾向产生了一定的消极影响，在演员失去艺术追求的自觉性和演出市场化的时候，艺术品位无可奈何地流于庸俗。

晚清“文界革命”是一场真正的文体革命，尽管维新派文人的文章中仍保留着一些古文中的雅言，他们还没有全盘采用俗语的勇气，但成绩是客观的。从王韬、郑观应的报章文体到梁启超“新文体”崛起，加之后来的革命派文人锻炼的诸文体，中国散文走过了相当长的一段路。五四后第一个十年的文学成就以小品为最大，溯其原因，离不开发生期内政论诸文体的铺垫作用。这一时期的散文广泛地涉及到政治思想文化领域的方方面面，文章反映出新一代知识分子强烈的忧患意识、变革意识和批判意识，也反映着那一时期初步的科学民主的启蒙思想的兴起，以及在启蒙和种族革命主题下的种种观念的更新。

梁启超是本时期最重要的散文家，他的“新文体”的成就足以囊括一时代、立一界碑。我们不因为他的成就，抹杀先前的报章文体鼓吹变法图强对他和康有为、谭嗣同等的重要启发，他的“新文体”中包括有前人和同辈的努力乃至后人成功的追随。他的政论成就与报刊密不可分，没有大众传媒的发达，就没有梁启超。他在《时务报》、《清议报》、《新民报》上发表了数量可观的时事政论、社会评论、思想评论、文化学术评论，曾有过深入的思想启蒙和广泛的宣传鼓动作用。他的“新文体”是改造中国国民性（“新民”）、重造“中国魂”的“觉世之文”，是“烟士批里纯”（“欧西文思”的灵感）的产物而非死守“义法”者，是“笔锋常带感情”的“魔力”文字，是“读万国书”而后成者。他的著名的《新民说》的中心思想就是启蒙，就是提出批判改造中国的国民性、“制造中国魂”的问题。他不以“传世之文”而以“觉世之文”自期，《与严又陵书》中说：“觉世之文，则辞达而已矣！当以条理细备，词笔锐达为上，不必求工”。在《清议报第一百册并论报馆之责任及本馆之经历》中

谈及他对报章文字的要求："一曰宗旨定而高，二曰思想新而正，三曰材料富而当，四曰报事确而速"。他反对桐城义法中的定规（法），在《自由书·烟士批里纯》一文中指出，古文大家并非作文都有定规，只是"其气充于中而溢于其貌，动乎其言而见乎其文，而不自知也，曰'烟士批里纯'之故"。他钦服日本论过同样题目的德苏富峰善于以欧西文思入日本文，而欧西文思的美学内核就是自由的灵感。他的感情是忧患、变革、爱国的情理交融，如《少年中国说》、《新民说》、《说希望》、《过渡时代论》等一大批论说都是富有魔力的情理文字。他的"新文体"之所以能汪洋恣肆，得力于他从日文、中文译本广泛接触西方学术文化思想，他的文化学术评论文章论及柏拉图、亚里士多德到达尔文、马克思等古今思想家，真正做到了"读万国书"以通一国书。

章太炎等的革命派散文，与"新文体"一样依赖现代传播媒介来宣传自己的主张。变法维新的说服对象起初主要是朝廷与当政者，后来的启蒙宣传也在一般的读书人；革命则要鼓动整个民族，要更为浅俗直接地向民众宣传。孙中山在革命成功以后作文《革命成功全赖宣传主义》指出："革命成功极快的方法，宣传要用九成，武力只可用一成"。这种看法虽未免有些偏颇，却肯定了革命派一百多种报刊上文章的宣传效果。革命派的许多论说文章受到梁启超的文风影响，报纸也与维新派一样设有论说专栏，诸如："社论"、"论说"、"时论"、"译论"、"专论"等。在这些栏目的长篇论文外，还有种种短论和专栏作家，如于右任在《民立报》上以"骚心"的笔名主持"天声人语"栏。新文化运动的发难者们利用《新青年》等刊物抨击封建文化，其做法与之一贯，30年代的革命文学家甚至认为一切文学都是宣传。

革命派散文的革命性、斗争性、鼓动性与通俗性相统一，除章太炎的文风有古奥特点外，其他一般都能深入普通民众。邹容的《革命军》以"浅近直接"的文字写成，揭露控诉几千年来的封建专制统治，"中国之所谓二十四朝史，实一部大奴隶史也"，号召以民族民主革命去除奴隶根性，恢复天赋人权，实现独立、自由、民主、平等、幸福的"中华共和国"。陈天华的《警世钟》以反帝爱国思想为主要特色，写法带说唱气息，这是知识分子主动采用民间手法向大众靠拢的滥觞。秋瑾是卓越的资产阶级民主革命战士，也是中国妇女解放运动的先驱。她创办过两个妇女报刊，把妇女解放与民族前途联系起来。她的文章有新文体类型的，也有用精纯的白话写就。《敬告中国二万万女同胞》、《敬告姊妹们》等文推心置腹，新鲜活泼，深入浅出，明白晓畅有谈话风。她难能可贵地率先真正做到了言文合一，让人惊讶在白话文运动以前竟有这样炉火纯青、历久弥新的白话文章。

章炳麟（1869～1936）字枚叔，号太炎，浙江余杭人，民主革命家、学

者。章太炎国学造诣精深，是“有学问的革命家”，文章“所向披靡，令人神旺”①。其文章的突出主题是鼓吹排满、反清的民族民主革命。《序〈革命军〉》、《驳康有为论革命书》最为著名。前者与邹容《革命军》一并风行天下，后者是革命派与改良派论战的代表作。康有为1902年6月发表《答南北美洲诸华商论中国只可行立宪不可行革命书》，文章以保皇立宪为目的，抹杀汉满民族的区别，称光绪皇帝圣仁英武，散布革命恐怖论调。章太炎以进化论驳斥其混淆“历史民族”与“天然民族”的无知，斥责光绪为“未辨菽麦”的小丑，又以史实证明“革命”流血不可避免，“立宪”流血也不可避免。其学理、事实的辩驳力量有无坚不摧的气势，文章成了一面镜子，鲜明映照出立宪君臣的昏庸无知。章太炎的文章在本时期内最为动人心魄，字里行间活跃着他疾恶如仇的个性。他的行文尖锐大胆，富于创造性和挑战性，渊深的学养与奇倔的个性浑成一体。从他的文章中，我们可以清楚地发现鲁迅文章的部分渊源。章太炎虽然在《国学概论》中讲古代“语言文字，出于一本”，但在现实写作中却不愿言文一致，用“雅言”而贬低俗语，常常故为古奥，他习惯的深邃思路，很耗读者的脑筋。

辛亥革命以后，散文卓然成家的有章士钊。革命派散文时期，他就为邹容的《革命军》初版题签，又自作《孙逸仙》，以孙逸仙作为革命的共名，歌颂革命。辛亥以后，他被邀为于右任创办的《民立报》主笔，大力提倡逻辑，他作的社论文章也被名以“逻辑文”，以精辟严谨著称。1914年二次革命后，他流亡日本，创办《甲寅》杂志，写政论文反对袁世凯复辟。人称他“文体简洁有法，铿锵有力，句斟字酌，语无虚说，文无落空……”②。他对现代中国散文的贡献，就是以西方的逻辑思路组织思想材料。他对李大钊的文章也很有影响，1917年在北京办的《甲寅日刊》曾交给李大钊主编。本时期20年的散文，可以看作是直线进化到新文化运动前，五四是在此基础上彻底、激进的语言文化的根本变革。革命派散文在文体上的贡献非但不在打倒之列，而且是被继承发展的。

本时期的小说的道路则是曲折的、多元线索的，形式上总体是渐渐改良，内容是严肃与游戏并存。创作上可以大致分为清末与民初两个时期。前期的倾向以理想与谴责并存，后期倾向以消遣游戏为主。前期的刊物阵地以四大小说杂志为主，后期以改革前的《小说月报》与《礼拜六》等杂志为主。这一时期的翻译小说也带动了创作。

---

① 鲁迅：《关于太炎先生二三事》，《鲁迅全集》第6卷，第546页，人民文学出版社1981年版。

② 张申府：《我所认识的章行严先生》，《张申府散文》第521页，中国广播电视出版社1993年版。

在清末阶段，梁启超的“小说界革命”并没有带来纯文学的小说观念，只是理想化地提出了一些小说难以承担的社会使命。基于这样的观念，小说界也出现过一批主题先行、理想化、概念化的作品：梁启超的政治小说《新中国未来记》图解他的政治理想，还让小说中人物口头完成他的政论；陈天华的《狮子吼》（未完）中的主人公狄（谐敌）必攘文武全才，兴办学校、提倡科学，进行种族革命，是理想人物；妇女题材小说《黄绣球》也塑造黄绣球那样“理想的维新的完人”，理想人物还有如《女子权》中的“中国女斯宾塞”贞娘等。当时《新小说》（1902 年创刊）杂志惯于以思想概念给小说中人物命名，如：自由、平权等等。这类小说没有留下什么有艺术价值的东西，却是中国现代文学史上最早的以宣传为使命的文学。这一时期还是中国问题小说的滥觞期，诸如妇女缠足、扫除迷信、立宪、华工、反帝国主义等问题在小说中都有表现。

清末小说的另一方面是谴责小说盛行。这类小说兴起于 1903 年，李伯元于这一年主编《绣像小说》，刊载自己的《文明小史》、《活地狱》和刘鹗（洪都百炼生）的《老残游记》。此前他已在《繁华报》上连载《官场现形记》，《新小说》上连载着吴趼人（我佛山人）的《二十年目睹之怪现状》。这些小说不顾温柔敦厚的诗教传统，极力丑诋官府，进行笔无藏锋的讽刺。其产生原因与表现，正如鲁迅所说：“群乃知政府不足与图治，顿有掊击之意矣。其在小说，则揭发伏藏，显其弊恶，而于时政，严加纠弹；或更扩充，并及风俗”[①]。《老残游记》在谴责之外稍稍显出一些作者的信心，作品的一些抒情成分比李伯元、吴趼人的峻切刻薄多几分艺术美感。曾朴的《孽海花》当时最为畅销，于谴责之外，有历史与政治小说的特点，写得也不像《二十年目睹之怪现状》那样草率。典型的谴责小说，写法上的最大特点是“毫无节制”，小说相当程度是借事实发泄作者无望而浮躁的情绪，其讽刺也不像《儒林外史》传统的“婉而多讽”，而是连讽刺带谩骂。这种不知节制的特点也体现在小说的结构上，由于吴趼人这样的作家与新闻的密切关系，他们常常将未经加工的素材编辑成文应付连载，所以谴责小说中难以发现相对完善的结构形式。这样的任情揭发、扩充的心态与结构经验影响了民初小说家们，他们热衷于将一些“话柄”组织到小说中去，堆砌成了社会黑幕。“小说界革命”后，小说显示出前所未有的活力，但这一文体与报刊市场结合，小说家成为以此谋生的专业化人员，从依附大众的一般趣味到媚俗，进而粗制滥造，又会形成小说的危机。这很快地在民初小说中得到了印证。

自从清末开始翻译外国小说，就开始了中国现代小说中、西两个传统并存的局面：章回小说、笔记小说继续发展，章回小说从口头演说的评书评话体向

---

① 鲁迅：《中国小说史略》，《鲁迅全集》第 9 卷，第 282 页，人民文学出版社 1987 年版。

书面阅读的接受形式转移，笔记体开始了向短篇嬗变的端倪；西方小说翻译介绍进来，虽然译本不都是西方一流的小说，但其叙说方式也对小说创作发生着影响。清末小说的四大杂志中的《新小说》、《绣像小说》到 1906 年上半年就停刊了，同年创刊的《月月小说》和 1907 年创刊的《小说林》就明显地带上了浓厚的中、西两种色彩。谴责小说家吴趼人，比李伯元往前多走了两步。他不仅停留在章回小说传统上，而且学习翻译作品创作短篇小说，以他为主要撰述人的《月月小说》就发表过他的《庆祝立宪》和其他人的短篇小说；为矫正谴责小说内在的犬儒倾向，他又给小说增添了道德因素，但他的价值取向常常是向后看的；同时，他又携带着西方小说的技术影响渐渐地向中国小说的言情传统回归，从而开启了鸳鸯蝴蝶派文学。《小说林》以刊载翻译小说为主，在它诞生前两年，曾朴、徐念慈等就已经出版了四五十种译著小说。有统计表示，1906～1910 年是清末小说的高峰期，1907 年则是翻译小说的高峰，与创作的繁荣持同步发展水平[①]。

清末翻译小说虽然在林纾以外有周树人兄弟的《域外小说集》和徐念慈、包天笑等的译著，但林纾翻译的影响无与伦比。林纾（1852～1924）字琴南，号畏庐，冷红生，福建闽侯（今福州）人，文学家，翻译家。他一生译欧美小说 180 多种，1200 多万字，译作著名的有《巴黎茶花女遗事》（1899 年在福州印行）、《迦因小传》（另有杨、包在此前所译半部）译笔哀感顽艳，《黑奴吁天录》、《块肉余生述》、《撒克逊劫后英雄略》译笔质朴古劲。其翻译作品都是与精通外语者合作，但译笔传神还是靠他。《巴黎茶花女遗事》的哀感顽艳与中国的才子佳人小说一脉相通，欧洲小说又描写细腻真切，所以能风靡一时并且深深地影响了民初及以后的言情小说。他将《黑奴吁天录》（美国斯土活夫人著）与在美华工受虐联系，发出“黄种之将亡”的警告，深人人心。除了对西方写实方法的肯定，林纾的文学观念仍是中国的，他将狄更斯比附司马迁、班固。他创作的小说笔记体接近唐段成式，长篇的文字表达采用桐城笔法、情调近才子佳人，并对民初的姚鹓雏等鸳鸯蝴蝶派作家有较深影响。林纾还译有大批通俗倾向的作品，并在出版市场上风行，英国作家哈葛德的作品他译得最多，科南道尔的侦探小说也由他翻译过来。

民初小说以鸳鸯蝴蝶的言情结合休闲通俗的《礼拜六》风格为主流，小说品种有社会、言情、历史、武侠、侦探诸种，创作量比清末时期大，杂志上也不再靠翻译撑持了，统称鸳鸯蝴蝶派。此外，还有一些严肃作家的作品，如鲁迅的《怀旧》，叶圣陶的《穷愁》等十数篇文言、白话短篇，李劼人《强盗真

---

① 参见樽本照雄：《阿英说〈翻译は创作より多い〉事实か》，《清末小说から》第 49 期，日本清末小说研究会 1998 年版。

诠》等，这些作品为他们参与文学革命打下了基础。苏曼殊的“自哀”与“流浪”双重主题的言情小说中充满着异质文化的因素，与鸳鸯蝴蝶有很大的情感表达的一致，却又是五四身边小说的先兆。鸳鸯蝴蝶派小说，言情小说中有婚姻恋爱的社会问题，社会小说中也有辛亥革命的广阔历史图景，历史小说将当时社会政治生活中的事作野史式的记录（关于袁世凯称帝的尤多），社会与历史小说中“话柄”的连缀多数有黑幕的特点，这些作品虽不乏不成系统的意义，但大多淹没在通俗游戏的趣味中。小说到1915年左右，几乎已经嗅不出梁启超“小说界革命”的新民意味了，于是他在《告小说家》中以道德口吻申斥当时小说：“其什九则诲淫与诲盗而已，或则尖酸轻薄毫无取义之游戏文也……”。民初鸳鸯蝴蝶派小说的语言，从骈俪、文言、拟话本式旧白话到有时代气息的白话，是有所发展的，文学革命对小说而言，主要是内容与价值观上的革命，不像新诗的语言革命那么尖锐。

民初言情小说的代表作是徐枕亚的《玉梨魂》，这部用骈文写成的小说连载在《民权报》副刊上，1913年由“民权素出版部”排印成单行本，成为民初最著名的畅销小说。小说叙述受新式教育的善感才子何梦霞在无锡一乡村作小学教师，与寓居远亲人家的年轻寡妇白梨娘悦恋，却难以摆脱名教束缚。梨娘荐小姑代嫁，自己情郁而亡；小姑也自怨自艾地死了；梦霞投军，捐躯战场，各各以不同方式殉了情。《玉梨魂》有自叙传色彩，运用诗化语言抒情，充分地渲染围绕着情产生的每一细微的心理变化，有现代小说的细腻，却又有古代诗赋语言的典雅，是中西古今文化激荡出来的带有病态特征的艺术产品。小说的感伤情调不仅在同时的《孽冤镜》、《玉田恨史》等作品中蔚然成风，而且对此后的鸳鸯蝴蝶派有长期的影响，甚至也笼罩过早期的新文学部分作品。小说主人公先恋爱，后革命，以革命作为苦恋的解脱，成为本世纪处理此类纠葛的作品的先驱。这一类“淫啼浪哭”[①]小说的泛滥，以眼泪鼻涕淹没了民初小说界，冲淡了叶楚伧的武侠小说的影响。

鸳鸯蝴蝶派作家中最有影响的人物是被誉为“五虎将”的徐枕亚、李涵秋、包天笑、周瘦鹃、张恨水，除张恨水的影响在20年代、30年代，其他四人都在民初有过大影响。其作品“四大说部”（即《玉梨魂》、《广陵潮》、《江湖奇侠传》、《啼笑因缘》）的前两部也是产生在民初。除民前创刊的《小说月报》、《小说时报》外，民初影响大的小说刊物还有包天笑创办主编的《小说大观》、《小说画报》，刊物收罗了当时第一流的小说，作品不像《民权素》上一概是鸳鸯蝴蝶风格。包天笑自己的创作贯串晚清、民初、直到40年代，《沧州

---

① 郑逸梅：《民国旧派名家小说小史》，《鸳鸯蝴蝶派研究资料》上卷，第580页，上海文艺出版社1984年版。

道中》、《烟蓬》的写法是现代的，他与毕倚虹等，笔下常常有人道主义的精神。周瘦鹃继王钝根主编过《礼拜六》，这份杂志标榜其休闲、趣味的风格："晴曦照窗，花香人坐，一编在手，万虑都忘，劳瘁一周，安闲此日，不亦快哉！"[①] 但他们将小说与觅醉、买笑、听曲相比较，则是完全的游戏态度。《礼拜六》上发表的作品其实并不都是游戏的，也间有暴露专制黑暗的和翻译西方名家的作品。周瘦鹃自己的作品以哀情风格的短篇为主，曾创办个人杂志《紫罗兰片》专写一己哀情。他还是民初出色的小说翻译家，他翻译的《欧美名家短篇小说丛刻》曾得到鲁迅的赞许。李涵秋的《广陵潮》写辛亥革命前后的社会历史，以古城扬州为核心向外辐射，由民间到朝廷、政府，沿江上下的流动历程，随时展示不同阶层在历史变迁中的人生百态。作者的社会描写不离丰富细腻的世俗人生，又有把握历史大局的气魄。他影响了此后的以传统写法为主的社会小说的创作，形成以"潮"字为标志的一系列作品：《歇浦潮》、《人海潮》。李涵秋的小说虽不能全部丢弃谴责口吻，但写实的成就要高于谴责小说，比黑幕小说保存了更多的历史社会真实，具有认识那一段历史的特别意义。李涵秋等的社会小说，其社会学与历史图画的价值要超出文学。

从晚清到民初的小说良莠不齐，走着曲折的道路。本时期的小说不像散文那样一直有精神价值作支撑，散文是精英知识分子的产物；主导小说趋向的是平民化的市场，而那时未获启蒙的中国大众的需求是难免低俗的。长期关注社会的政治紧张的反作用力，把大众推回了私人情感与世俗趣味中，由读者和作者共同制造作品，是现代化社会中小说的应有之义。作家主体的点点滴滴的改良不能保证小说走进新的境界，严肃而有独特价值的作品必须等待精英知识分子发动一场新的文学革命来迎接它们的问世。

① 王钝根：《〈礼拜六〉出版赘言》，《鸳鸯蝴蝶派研究资料》上卷，第183页，上海文艺出版社1984年版。

第一章　五四文学革命的兴起与发展

中国文学在经历了清末民初的现代化发生期以后，由五四文学革命起进入1917～1949年的30年迅速发展期。这一时期，发生期内的鸳鸯蝴蝶派文学继续存在，但不再占据主导地位，而且随着文学的现代化进程逐渐地被扬弃、整合。这一时期，大致可以十年为期划分出三个明显的阶段：一、1917～1927年以五四为代表的20年代文学；二、1928～1937年左翼革命文学、人文主义文学并存的30年代文学；三、1937～1949年以全民族的抗战文学开端以及承继、发展的多地域、多元化、大众化的40年代文学。

第一节　文学革命的兴起与发展

中国现代文学，以五四文学革命为标志全面步入文学现代化历程。发生于1917年的文学革命，既是清末民初20年来中国文学现代化的历史准备的必然，也是外来文学思潮影响的结果。五四文学革命承继了梁启超、黄遵宪等人提倡的“新民”、“救国”的近代文学改良精神，有着“诗界革命”、“小说界革命”与“白话文运动”的基础。资产阶级改良派大量译介西方文学，如林译小说，已客观上培养了人们对西方新的文学形式的接受心理。

五四文学革命的直接背景和动力是五四新文化运动。辛亥革命推翻了清朝政府，但并未能根除封建主义社会基础，内忧外患使国家和民族陷于垂危之中。袁世凯阴谋复辟封建帝制，社会上继续推行尊孔读经，旧文化思想仍严重阻碍着民族意识的觉醒。受西方新思潮影响的进步知识分子在历史反思的基础上，深感思想启蒙的迫切需要。他们利用晚清以来留学生译介的大量的西方文学、哲学、社会学著作，作为五四新文化运动的宝贵的思想资料和世界文化交流参照系，向民众宣扬灌输资产阶级民主主义思想，抨击封建主义思想文化，进行比晚清维新派、资产阶级民族民主革命派更广泛的思想启蒙，由此而发展成为五四新文化运动。这时的国际、国内形势正有利于新文化的生长，西方列强正忙于欧

战，中国民族工商业有了明显发展，新兴阶级与进步思想同步壮大。

五四时期，陈独秀主编的《新青年》（第一卷原名《青年杂志》，1915 年在上海创刊，1916 年 9 月第二卷改名《新青年》，后移址北京）为主要阵地，兴起了“民主”与“科学”的新文化思想启蒙运动。陈独秀在《青年杂志》发刊辞《敬告青年》中提出“民主”与“科学”的口号，又于 1919 年 1 月声言《新青年》同人“拥护德谟克拉西（democracy，民主）和赛恩斯（science，科学）两位先生”[①]。《新青年》反对旧道德、提倡新道德，陈独秀、吴虞、李大钊、鲁迅等各自著文批判封建专制主义与“三纲五常”等传统伦理道德观念，胡适、周作人提出要“重新估定一切价值”。《新青年》大力介绍自由平等学说、个性解放思想、社会进化论，给人们提供思想武器，也给文学以精神核心。这个反封建的文化运动在十月革命的影响和五四爱国浪潮的推动下，不仅壮大了声势，而且逐渐转换着自身的思想性质，其左翼成为传播马克思主义的中坚，并演化为下一个十年的无产阶级革命文学。

五四文学革命是新文化运动的一个组成部分，对封建主义的批判必然地会转向对封建主义文学的攻击，反对文言，提倡白话，反对旧文学，提倡新文学成了一场文学革命运动。1917 年 1 月，《新青年》（2 卷 5 号）刊出胡适的《文学改良刍议》。它从“八事”入手，即：须言之有物，不摹仿古人，须讲求文法，不作无病之呻吟，务去滥调套语，不用典，不讲对仗，不避俗字俗句。胡适集中指责旧文学的流弊，初步接触到了文学内容与形式，文学的社会功能、真实性与时代性等一系列“文学上根本问题”。他正面主张书面语与口头语接近，要求以白话文学为“正宗”，是五四文学革命的“一个‘发难’的信号”，也是这场革命的第一篇宣言。2 月的《新青年》（2 卷 6 号）上发表了陈独秀的《文学革命论》，他明确提出“三大主义”，对整个封建旧文学宣战：“曰推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；曰推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；曰推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学。”他对国风、楚辞直到元曲、明清小说的充分肯定，表明“推倒陈腐的铺张的古典文学”的实际意义并非全盘否定古典文学，锋芒指向“明之前后七子”及桐城派的仿古主义。他把文学革命当作“开发文明”、改变“国民性”并借以“革新政治”的“利器”；同时，又认为“文学之为物”有“其自身独立存在之价值”（答曾毅信），这是对梁启超将文学作为资产阶级政治改良的“工具论”倾向的反拨。陈独秀把晚清以来的文学改革运动推向了高潮。

胡适、陈独秀的“文学革命”的主张得到了刘半农、钱玄同等人的响应。刘半农发表《我之文学改良观》提出改革韵文、散文和使用标点符号等建设性

① 陈独秀：《本志罪案之答辩书》，《新青年》第 6 卷第 1 期（1919 年 1 月）。

意见。钱玄同在致《新青年》的信中，从语言进化的角度说明白话取代文言的历史必然性，并激烈地指斥旧文学为“选学妖孽，桐城谬种”。他们俩见文学革命一时不能在思想禁锢的社会中产生广泛反响，便在《新青年》上发表了“双簧信”，以引起社会的重视。钱玄同化名王敬轩，仿照旧文人的口吻，汇集其反对新文学与白话文的种种观点与言论，写成一封致《新青年》的信，刘半农根据王敬轩的信，逐一辩斥。此举引起了广泛的社会注意，扩大了新文学的影响，摆出了与旧文学对峙的主战姿态。

1918年1月，《新青年》编辑部扩大，四卷一期起改由陈独秀、钱玄同、胡适、李大钊、沈尹默等轮流主编，陈独秀又办了《每周评论》杂志，1919年1月，北京大学学生傅斯年、罗家伦等办了《新潮》月刊，一起提倡白话文，一批知识分子形成了新文学的统一战线。新文学阵线内积极开展如何建设新文学的讨论，胡适发表了《建设的文学革命论》（《新青年》4卷4号），提出“国语的文学，文学的国语”，以此为文学革命的宗旨，把白话文运动和国语运动结合起来，其意义超出了文学领域。周作人发表《人的文学》（《新青年》5卷6号），从人性、人道主义的角度来要求新文学的内容，倡导新文学内容要从“肉”与“灵”的统一中去表现“人”，“用人道主义为本，对于人生诸问题，加以记录研究的文学”；在另一篇文章《平民文学》（《每周评论》5号，1919年1月）中进而提出“为人生的文学”的口号，又提出“以真为主，美即在其中”的创作准则。李大钊发表《什么是新文学》（《星期日》第26号，1920年1月4日），提出“我们所要求的新文学，是为社会写实的文学，不是为个人造名的文学”，这样的文学要以“宏深的思想、学理，坚信的主义，优美的文艺，博爱的精神”作为“土壤根基”。一年里，新文学的理论主张有了长足的进展。

对于怎样建设新诗、新小说、新戏剧，文学革命的先驱们也进行了探讨。关于新诗的理论文章有胡适的《谈新诗》，俞平伯的《白话诗的三大条件》、《社会上对于新诗的各种心理观》，康白情的《新诗的我见》、周无的《诗的将来》；关于小说，有胡适的《论短篇小说》，周作人的《日本近三十年小说之发达》；此外，有刘半农的《诗与小说精神上的革新》，周作人的《美文》等。这些文章注重借鉴外国文学的创作经验，结合新文学的初步实践，对各种文体的建设提出建设性的意见，展望前途，促进着新文学创作的发展。

文学革命的实绩最主要的还是在于创作。1918年5月，鲁迅发表了他的第一篇短篇小说《狂人日记》（《新青年》4卷5号）。它把矛头指向几千年的封建制度，包含了巨大的思想革命的现代性内容，形式上的现代性体现则是运用了现代小说的格式与手法。接着《新青年》、《新潮》、《时事新报》等刊物上又陆续出现了一批新文学作品，小说有鲁迅的《孔乙己》、《药》，叶圣陶的

《这也是一个人》；诗歌有刘半农的《相隔一层纸》，郭沫若的《凤凰涅槃》、《匪徒颂》。这些作品中以普通人的形象、反对封建专制、争取个性解放等新的主题，鲜明地区别于旧文学。胡适、沈尹默、刘半农进行了第一批白话新诗的尝试（《新青年》第4卷第1号），有《鸽子》、《月夜》、《相隔一层纸》等。1918年5月的《新青年》第4卷第5号正式完全改用了白话。这一时期显示新文学创作实绩的报刊还有《每周评论》、《新潮》、《星期评论》、《少年中国》与京沪四大报纸副刊：北京的《晨报》副刊、《京报》副刊，上海的《时事新报》副刊《学灯》、《民国日报》副刊《觉悟》。

文学革命带来文学观念、内容、语言载体、形式各方面全面的革新与解放。文学观念上，文以载道、文笔不分、游戏消遣的传统观念被破除了，借鉴于西方的严格意义上的文学观念得到了确立。新文学的理论倡导者和实践者对封建思想文化体系的彻底否定，改变了文学仿古的风气，表现人生的求真精神得到发扬，文学从审美内容到语言形式大大接近生活和人民。文学负有改良人生的使命，有它的社会责任，同时又具有自身的独立性。僵化的文言被摒除，白话由俚俗的边缘进据文人创作的中心，成为文学正宗。外国多样化的文学样式、手法丰富着新文学的创作，新诗的创立、小说的革新、话剧的传人、美文的倡导，使文体得到了大解放与大丰富。

1919年下半年起，全国白话文报刊风起云涌，达400种之多。到1920年，在白话取代僵化了的文言已成事实的情况下，北洋政府教育部终于承认白话为“国语”，通令国民学校采用。白话文运动取得胜利。

五四文学革命开辟了中国文学史上文学现代化的新时代。

第二节 外来文艺思潮的影响

中国文学现代化的历史，就文艺思想与外国的关系而言，是与外来文艺思潮的影响分不开的。没有中国的社会变革的内因就不会有文学革命；同样，没有外来的文艺思潮的影响的外因，也不会有文学革命。“近代以来，中国文化之所以迫切地取西方文化为参照系，正是因为历时两千余载的中国传统文化迫切地需要改造自我，审时度势地改变自我形象，以崭新的文化面貌回应新世纪的召唤。正是由于近代中国社会自身的经济与政治条件变化的原因，才导致民族文化与民族心理的变化。”“正是中国文化机体自身需变、思变，才引来西方文化为参照系，在中西文化的碰撞、冲突、对话中寻求自我的文化出路。”①

---

① 范伯群、朱栋霖：《1898—1949中外文学比较史》上册，第45～46页，江苏教育出版社1993年版。

文学革命的发难者们就是从西方文艺思潮中汲取理论源泉，提倡文学革命的。胡适1916年在美国就注意欧美诗坛上的意象主义运动，认同其形式上追求具体性、运用口语等主张，正是在“意象派”的启发下，他写了《文学改良刍议》，提出了“文章八事”。胡适从“意象派”诗人庞德关于诗歌要靠具体意象的主张，提出写“具体性”、“能引起鲜明扑人的影象”的“新诗”，倡导白话新诗运动①。陈独秀的《文学革命论》也是号召学习欧洲文艺复兴以来的文学运动，发动中国的文学革命。他的“三大主义”中所要建设的“国民文学”、“写实文学”、“社会文学”，即脱胎于欧洲19世纪现实主义文学。

胡适、陈独秀的文学史观也是来自于西方的社会进化思想。文学历史进化论，是他们的文学革命理论的基础。他们强调“一时代有一时代之文学……因时进化，不能自止”②，坚定着他们认为新文学必定取代旧文学的见解，尽管这种见地难免肤浅。他们急于用这样的观点表明旧文学是如何地不合时代要求，“与其时之社会文明进化无丝毫关系”③。正是在社会进化的历史观念指引下，人们认识到新旧文学的交替是历史的必然，新文学阵营对旧文学的进攻才获得了进步文化界的全面认同与支持。

如何建设中国的新文学？文学革命的发动者们主要也是借鉴着外国文艺运动与创作的经验。他们描述西方文学进化史，是经历了古典主义→浪漫主义→写实主义和自然主义→新浪漫主义，而认为中国文艺“今后当趋向写实主义”④。文学应反映怎样的内容？周作人的回答是反对“非人的文学”，提倡“人的文学”。他在《人的文学》一文中着力介绍欧洲文艺复兴运动怎样“发现了人”，人道主义怎样主张“灵肉一致”的人生，西方和俄国的人道主义作家的反映社会人生的严肃作品又是如何区别于我国古代一些“非人的文学”⑤。他的这种关于“人”的论述，来自于西方人道主义思想。其直接来源，则是当时日本文坛上兴起的“白桦派”人道主义文学理论。李大钊倾向于用历史唯物论来解释《什么是新文学》，这明显地是受了马克思主义理论和俄国现实主义文学观点的影响。他们思路的延伸，形成了在下一个十年里无产阶级革命文学与人文主义文学思潮的并存。

在新文学的文体与创作的讨论中，大家都有意识地直接、间接运用着外国的文艺理论与文学创作的经验。由外国文艺思潮启发而展开的新文学建设的理

---

① 胡适：《谈新诗》，《星期评论》1919年10月10日。

② 胡适：《历史的文学观念论》，《新青年》2卷6号（1917年2月）。

③ 陈独秀：《文学革命论》，《新青年》3卷3号（1917年5月）。

④ 参见：陈独秀《欧洲文艺史谭》，《青年杂志》1卷3、4期（1915年11月）；沈雁冰《小说新潮栏宣言》、《文学上的古典主义、浪漫主义和写实主义》，《学生杂志》第7卷第9号（1920年）。

⑤ 周作人：《人的文学》，《新青年》5卷6号（1918年12月）。

论探讨，在逐步深化的过程中形成了对它的更大需求，反过来促进了更大范围的外国文艺理论与思潮的介绍与吸收。

与文艺思潮介绍相伴而行的是外国文学作品的翻译介绍，这些作品影响着新文学作家的创作，形成了中国文坛由封闭向开放、由本土向世界努力的真正起点。大规模翻译先进的外国文学作品实际上是文学革命重要与有机的构成部分。《新青年》从第一卷开始就先后译介了屠格涅夫、王尔德、契诃夫、易卜生这些俄国、法国、北欧的外国作家的作品。在新文学实绩还比较贫弱的文学革命初期，新文学的作品在量上不足以与当时文坛上旧派言情、黑幕小说相较，翻译介绍的这些严肃的外国文学作品客观上有力地与传统势力对峙，并在质量上显示着优势。1918年，《新青年》第4卷第6号推出《易卜生专号》，主旨在反传统、反专制、提倡个性自由、妇女解放的作品《娜拉》、《国民公敌》，恰好和五四精神相吻合，形成了巨大影响。报刊上都在谈论易卜生，受新意识熏陶的人没有不喜爱他的思想（易卜生主义）与作品的。新文学的作者也都经历过仿效易卜生的创作阶段，一批问题小说、问题剧产生了，并由此而转向关注与反映社会现实人生的创作。

文学革命的所有发起者与参加者几乎都作过翻译介绍外国文学的工作，新文学期刊都大量刊载翻译文学作品，影响、造成了翻译潮流。胡适、刘半农、鲁迅、周作人、沈雁冰、郑振铎、耿济之、田汉、瞿秋白等人都是极为活跃的译介者。《新潮》、《少年中国》、《小说月报》、《文学周报》等许多刊物都大量刊载翻译作品。《小说月报》是20年代小说界第一刊物。自从沈雁冰1920年11月受命全面改革《小说月报》（自十二卷始），他与继任者郑振铎专辟《小说新潮》、《海外文坛消息》诸栏，每一期都发表外国文学的翻译作品，报道西方文艺思潮和文坛动态，介绍外国著名作家传略及其创作。郑振铎还倡导“文学统一观”融合中西，贯通古今，对文学作整体的考察。在他们的影响下，当时一般的报刊出版界（包括一些旧派刊物）也对外国文学取“趋时”、改良的态度，以为凡外国的都是“新派”的，以此投合时代潮流。

在五四以后的短短几年里，西方文艺复兴以来的各种文学思潮和左右着它们的哲学思潮都先后涌入中国。文学思潮如：现实主义、自然主义、浪漫主义、唯美主义、象征主义、印象主义、心理分析派、意象派、立体派、未来派等等；哲学思潮如：人道主义、进化论、实证哲学、尼采超人哲学、叔本华悲观哲学、弗洛依德主义、托尔斯泰主义、基尔特社会主义、无政府主义、国家主义、马克思主义等等。它们与中国的固有文化与传统文学发生着撞击，比晚清改良主义输人的思潮更具有冲击力，经先进知识分子的选择，在不同程度上被扬弃、吸纳、消化，对中国文学的现代化发生着多方面的深远影响。

这些思潮与创作方法，经一批文学革命的先驱们的实践被移植到中国的土

地上。在创作实践中，他们从中国社会与时代的需求出发，对外来的思潮进行选择，将其中国化。新文学的创造者们运用各种文学样式和创作方法，倾吐自己内心的苦闷和愿望，表现五四时代的叛逆、自由、创造的精神，成为第一代带有鲜明印记的"现代"作家。鲁迅小说集《呐喊》中的作品，就是在现实主义的基本精神与手法之外，汲取象征主义、浪漫主义等多种手法，写出了一批中国现代小说的奠基作品。郭沫若的《女神》也受到泰戈尔、歌德、惠特曼、雪莱和斯宾诺莎等外国作家、思想家的多元影响，形成了浪漫主义的风貌。郁达夫的"自叙传"抒情小说则是兼取19世纪欧洲浪漫主义与日本"私小说"的产物。此外，易卜生与问题小说、问题剧，泰戈尔诗歌、日本俳句与"小诗"，英国随笔与杂感之间的关系，都证明着外来思潮的影响作用和中国作家的本土化的努力。

第三节　新文学社团与流派

受各种文艺思潮与艺术方法影响的作家们，显示出不同的创作倾向，相近者聚集成文学社团，创办体现自己追求的文艺刊物。1921年到1923年，全国有大小文艺社团40多个，文艺刊物50多种。至1925年，文学社团与相应的刊物已有100多个。众多文学社团与期刊标志着新文学已由少数先驱的提倡转为群力建设。各文艺团体中，影响最大、最有代表性的是文学研究会和创造社。

文学研究会，1921年1月在北京成立。发起人有周作人、朱希祖、蒋百里、郑振铎、耿济之、瞿世英、郭绍虞、孙伏园、沈雁冰、叶绍钧、许地山、王统照12人。文学研究会宣称要"研究介绍世界文学，整理中国旧文学，创造新文学"①，"将文艺当做高兴时的游戏或失意时的消遣的时候，现在已经过去了。"②，"……文学应当反映社会的现象，表现并且讨论人生的一般问题"③。人们习惯称文学研究会的创作为"人生派"或"为人生"的文学。在创作方法上，文学研究会强调写实主义，一些会员，包括茅盾，也没有严格地区分现实主义与自然主义的界限。当时沈雁冰已经接编、革新《小说月报》，所以未曾另设会刊。《小说月报》（从十二卷第一期起）的革新体现了文学研究会的文学"为人生"的宗旨，给当时文坛流行的鸳鸯蝴蝶派文学以打击，包括林纾译文在内的几十万字的存稿被全部废止。"为人生"的文学主张是作为针对、破除

---

① 《文学研究会简章》，《小说月报》第12卷第1号附录。

② 《文学研究会宣言》，《小说月报》第12卷第1号附录。

③ 茅盾：《中国新文学大系·小说一集·导言》。

鸳鸯蝴蝶的旧派文学的娱乐、消遣作用而严肃地提出来的，在20、30年代持续地与之斗争并占据了优势。此后整个现代文学都着眼于严肃的社会现实而相当程度地忽略了娱乐作用。这种态度不仅一直贯穿新文学作家的创作中，也限定了现代文学的研究领域，通俗文学的创作的研究被轻忽了。

创造社与文学研究会都鲜明地受欧洲文学思潮的影响，文学研究会较多受俄国和欧洲现实主义文学思潮的影响，创造社则主要倾向于欧洲浪漫主义文学思潮。创造社1921年7月成立于日本东京。最初成员是郭沫若、张资平、郁达夫、成仿吾、田寿昌、穆木天、张凤举、徐祖正、陶晶孙、何畏等人，都是当时在日本的留学生。他们创办《创造》季刊、《创造周报》、《创造日》、《洪水》等刊物。初期主张“为艺术而艺术”，强调文学必须忠实地表现作者自己“内心的要求”。讲求文学的“全”与“美”，推崇文学创造的“直觉”与“灵感”，比较重视文学的美感作用。创造社成员的作品大都侧重自我表现，带浓厚抒情色彩，直抒胸臆和病态的心理描写往往成为他们表达内心矛盾和对现实反抗情绪的主要形式，显示出与文研会迥然不同的创作风貌。创造社的文学活动以1925年五卅为界，分为前后两期。后期创造社增加了李初梨、冯乃超、彭康、朱镜我、李一氓、阳翰笙等，出版《创造月刊》、《文化批判》、《流沙》等杂志，提倡“表同情于无产阶级”的革命文学，思想明显“左”倾，1929年2月创造社被当局查封。

稍后的文学社团与文学研究会倾向相近的有语丝社、未名社等；与创造社倾向相近的有南国社、弥洒社、浅草—沉钟社。《语丝》周刊创办于1924年11月，多发表针砭时弊的杂感小品，以倡导这种幽默泼辣的“语丝文体”而获“语丝派”的称号。鲁迅被称为语丝派主将，语丝社成员有：周作人、林语堂、章川岛、孙伏园等。莽原社、未名社是20年代中期，成立于北京、得到鲁迅扶持的青年作家社团，办有《莽原》、《未名》，未名社有同人团体的性质，出书二三十种。主要人物有高长虹、尚钺、台静农、李霁野、韦素园等乡土文学作家和翻译家。南国社是出自创造社的田汉领导创立的一个综合性艺术社团，以戏剧的成就与影响最大。1924年即有《南国半月刊》，田汉20年代的剧本代表作都在上面发表。1927年冬南国电影剧社改组，正式定名南国社。弥洒社的发起人是胡山源、钱江春等，1923年成立，有《弥洒》月刊（共六期），弥洒创作集（三种），宣称“两无两不主义”即“无目的无艺术观不讨论不批评而只发表顺应灵感所创造的文艺作品”①，“我们一切作为只知顺着我们的Inspiration（灵感）！”②。浅草社、沉钟社是两个有连贯关系的社团。浅草社成立

① 《弥洒》月刊的出版广告，见《民国日报》副刊《觉悟》1923年3月24日。

② 胡山源：《弥洒临凡曲》，《弥洒》第1期（1923年3月）。

于1922年，主要成员陈炜谟、陈翔鹤、冯至；沉钟社成立于1924年，由原浅草社成员加上杨晦、蔡仪等组成。刊物有《浅草》季刊、《沉钟》周刊，都是标示“为艺术而艺术”的青年文学社团，致力于介绍外国文学，特别是德国浪漫派文学，其所创作的作品特点是朴实而带点悲凉，有浪漫主义色彩。沉钟社是五四时期挣扎得最久的一个团体，直到1934年2月才停刊。

其他具有自身鲜明特色的社团，如湖畔诗社、新月社。湖畔诗社1922年3月成立于杭州，应修人、潘漠华、冯雪峰、汪静之曾出版诗合集《湖畔》，以写作爱情诗闻名。新月社的活动1923年始于北京，主要成员有徐志摩、闻一多、梁实秋、陈源、胡适、余上沅等，多系英美留学生。新月社本来不是专门的文艺团体，开始以聚餐会形式活动，后来发展成新月俱乐部。1924年夏成立新月社。最初主要开展戏剧活动。1925年，徐志摩接编《晨报副刊》后，曾编辑出版《诗镌》、《剧刊》，开始形成新月诗派，他们中间有闻一多、徐志摩、饶孟侃、朱湘、孙大雨、于赓虞、刘梦苇等人。1926年6月以后，闻一多、饶孟侃、胡适、徐志摩等相继离京，新月社无形中解散。1927年，徐志摩、闻一多、梁实秋等人在上海创办新月书店，书店是一个股份有限公司的组织，由胡适任董事长；后相继出版《新月》月刊、《诗刊》季刊。他们一直坚持到1932年，历时五年，出书近百种，《新月》月刊编了四卷七期。这一时期又出现了陈梦家、方玮德、林徽因、方令孺等新诗人。这是一个自由主义作家的文学团体，影响大，倾向复杂，受西方唯美主义文艺思潮影响较深。他们倡导新格律诗，闻一多主张诗的“音乐美、绘画美、建筑美”；对旧剧的程式化、象征化加以肯定。这一诗派对中国新诗的发展曾发生过相当的影响。

五四后期从文学革命走向革命文学，后期创造社以外，有蒋光赤、沈泽民等以上海《民国日报》副刊《觉悟》为阵地的春雷社。与他们呼应的有《中国青年》上的革命文学主张。

五四文学社团的卓有成果的翻译与创作，在内容与技巧上对整个现代文学发展产生了巨大的影响；它们鲜明的流派特点也开了现实主义、浪漫主义、现代主义等不同文学流派的先河；五四后期新文学阵营的分化，也显现出30、40年代持不同社会态度的作家群体的轮廓。

第四节　20年代文学论争

五四文学革命以破坏旧文学开道，必然要与守旧的文学思想与势力发生冲突和斗争。发生在20年代的文学论争主要体现在新文学的意识、语言与封建的旧的文学传统之间的分歧与斗争。

1919年初，新文学阵营开展了对林纾为代表的老牌守旧分子的批判。1919

年3月，北京大学里的国故派人物刘师培、黄侃等人办《国故》杂志，与《新青年》、《新潮》相颉颃。新文学阵营则旗帜鲜明地拥护“德先生与赛先生（民主 Democracy 和科学 Science)”，推行白话文学。近代翻译文学先驱林纾介绍西方文学卓有建树（他不懂外文），但旧的文学观念十分顽固，视文学革命为洪水猛兽。为维护封建道统，他写了《论古文白话之相消长》、《致蔡鹤卿太史书》，对白话文大加讨伐，攻击北京大学的新派人物“颠孔孟，铲伦常”，表示要“拼我残年极力卫道”。当时的北京大学校长蔡元培（鹤卿）在《答林琴南书》中义正辞严给予驳斥，并宣称：“对于学说，信世界各大学通例，循‘思想自由’原则，取兼容并包主义”[①]，支持文学革命与新思潮的传播。林纾又袭用旧派文人含沙射影的故技，发表摹仿古人的文言小说《荆生》、《妖梦》，咒骂文学革命人物。出于无奈和泄愤心理，他希望心目中的“伟丈夫”出面干涉、镇压。新文化阵营对此进行了反击，李大钊写了《新旧思潮之激战》，揭露林纾之流的阴谋，鲁迅在“随感录”等一系列杂文中讽刺抨击了“国粹家”，《新青年》对《荆生》逐字进行批驳。林纾最终只能自叹老迈，寄慨将来，哀哀地收场。

1922年，新文学阵营又与《学衡》派进行了斗争。1921年，南京东南大学的梅光迪、胡先骕、吴宓等创办了《学衡》杂志，因其观点态度相近，而被称为《学衡》派。他们留学西洋，在美国受白璧德新人文主义思潮影响，尊崇中国的古圣先哲，以融贯中西古今的姿态，标示“昌明国粹，融化新知，以中正之眼光，行批评之职事”，批评新文化运动和文学革命，思想倾向稳健保守。梅光迪写了《评提倡新文化者》，在融贯中西的态度下，攻击文学革命为“标袭喧攘，侥幸尝试”，“提倡方始，衰象毕露”，称倡导者为“政客”、“诡辩家”、“功名之士”等等。吴宓、胡先骕都持“中学为体，西学为用”的立场写了《论新文化运动》、《评〈尝试集〉》。他们也击中了新文学倡导者的弱点和某些要害，如白话诗创作的简单化倾向，以及过多否定传统文化、传统戏曲等的偏激情绪。鲁迅对《学衡》派的驳斥最为尖锐，《估学衡》衡量这批学兼新旧的学者们“于新文化无伤，于国粹也差得远”。《学衡》虽然到1933年才终刊，但这以后已无力同新文化运动和文学革命对抗。

与《学衡》相呼应的，有章士钊在《甲寅》上的复古论调。《甲寅杂志》（月刊）1914年在东京创刊，曾支持资产阶级革命，历时两年出十期后停刊。1925年《甲寅》（周刊）复刊，封面上印有黄斑老虎标志，杂志成了身为司法总长兼教育总长的章士钊的“半官报”。《甲寅》周刊第一卷第九号重刊章士钊

---

① 蔡元培：《答林琴南书》，《中国新文学大系·建设理论集》，第168页，上海良友图书公司1935年版，上海文艺出版社1980年影印。

写于1923年的《评新文化运动》，接着在十四号上又登载他的《评新文学运动》，该文集中攻击新文化运动和白话文，他从逻辑学、语言学、文化史等方面来论证文言文的优越，归结为“国性群德，悉存文言，国苟不亡，理不可弃”。追随附和他的人甚至公开宣扬要取消“白话文学”这一名词。

由于章士钊是北洋军阀政府文化统治机构的掌权者，新文学阵营动员了大部分力量写文章批驳反击，有高一涵的《新文化运动的批评》、郁达夫《咒〈甲寅〉十四号〈评新文学运动〉》、成仿吾《读章氏〈评新文学运动〉》，沈雁冰、邓中夏等一批人也撰写了许多文章，有理有据地对守旧复古思潮进行反击。鲁迅在这场斗争中也写了《评心雕龙》、《十四年的“读经”》、《古书与白话》、《答KS君》等杂文，揭露《甲寅》派提出的“读经救国”、“废弃白话”只是“阔人”愚弄统治群众“偶尔用到的工具”。在新文学阵营的反击下，《甲寅》派随着段祺瑞政府的垮台，也销声匿迹了。

新文学阵营内部在五四新文化运动深入发展和退潮时期也发生着分化与斗争。胡适由1919年提倡“多研究些问题，少谈些主义”，到1923年大力提倡“整理国故”，开始背离五四精神，他又因与《新青年》在编辑指导方针上的分歧，退出了该刊。从文学革命的发难者到国学研究的倡导者，他已经与新文学阵营的人们走上了不同的道路。1924年，胡适支持陈源、徐志摩等创办《现代评论》，标榜自由主义。现代评论派成员和撰稿者思想倾向各异，但在北京女师大学潮、五卅运动和三一八惨案事件中，胡适、陈源对革命群众运动持貌似公正、实质偏袒当局的态度，受到了鲁迅的批判。在文艺创作主张上，他们否定功利主义，提倡唯美主义艺术。1927年《现代评论》迁至上海出版后，具有进步思想的成员多半脱离，1928年底停刊后，现代评论派即随之解体。

第五节　文学革命的历史意义

五四文学的革命有着深刻、伟大的历史意义。其一，在内容上彻底批判、否定了整个封建制度及其思想文化体系；始终贯穿、体现了现代“人”的观念不断解放的思想，以个性解放、民主与科学、探索社会解放道路为启蒙思想主题；以农民、平民劳动者、新型知识分子等人物形象代替了旧文学主人公帝王将相、才子佳人。其二，文学观念发生了重大变化，文学语言获得了解放，文体形式经历了全面革新，奠定了20世纪中国文学的基本审美价值取向和多元并存的接受心理基础。其三，建立了中国文学与世界文学的密切关系，自觉地借鉴、吸收外国文学及文化的营养，形成了面向世界而又不脱离传统的开放性现代文学。革命总是激进的，五四新文学的部分倡导者存在着偏激的情绪，对某些传统事物（如京剧、汉字）缺少具体分析，以致简单否定。这些在以后的

文学进程中需要逐渐地给予纠正。

五四（第一个十年的）文学也大致经历了三个阶段。1917 年至 1920 年是新文学的萌芽期，主要是文学革命的理论准备和鲁迅、胡适等人在《新青年》和《新潮》上的一些创作与尝试，除鲁迅的几篇小说外，其他创作一般都很幼稚，有的还明显地未脱尽旧文学的印记。1921 年新文学社团出现到 1926 年北伐战争前夕，是文体大解放的创作活跃期，鲁迅的《呐喊》、《彷徨》和郭沫若《女神》中的大部分诗作都在这期间写成，散文、戏剧也都取得了令人瞩目的成就，新文学第一代的作家都在这时登上文坛，一些创作流派开始形成，新文学站牢了脚跟。1926 年春到 1927 年冬，不少新文学作家投身于南方的革命，置身于北伐战争的行列，创作一度沉寂。但这一时期对于"革命文学"的理论提倡和个别试验，为下一阶段的无产阶级革命文学的勃兴准备了条件。

五四文学的风貌是全新的，可以这样概括其基本特征：一、理性精神的张扬。五四文化思潮对国民的作用即在于启蒙。新文学的先驱们注重将文学作为改造社会人生的工具，《新青年》"随感录"几乎都是批评人生。鲁迅提出要用文学去揭示社会病苦，以引起疗救的注意，促进国民性的改造，《呐喊》、《彷徨》即贯穿着清醒的现实主义理性批判精神。"为人生"的文学研究会作家的创作也大都充满着理性批判意识，问题小说即是理性讨论显得浅露的艺术表述。创造社作家的作品也以独特的方法表达着社会人生的探索与思考。二、感伤的精神标记。被新思潮唤醒的一代青年作家，常常有着梦醒后无路可走的感受，于是苦闷、彷徨、感伤。问题小说有感伤的情怀，乡土小说诉说着乡愁，自叙传讲着零余者的故事，连诗、散文、戏剧都不能免于感伤的情绪。三、个性化的追求。五四是中国文学史上"个人"表现最突出的时期。创造社的追求就是"表现自我"。鲁迅的小说有着忧愤深广的内心情理，《野草》是一种极为个性化的主观情怀。这一时期散文小品成就最显著，正因为它适合表现作家们各异的个性。四、创作方法的多样化探索。在鲁迅的开放的现实主义影响下，现实主义逐步发展成主流；但相当多作家向往浪漫主义，要求在作品中抒发强烈的主观情绪，不止反映在创造社"身边小说"一类作家、作品上，在多数作家与各种文体上都有所表现；现代主义方法也有所表现，鲁迅、李金发不同特征的象征主义，创造社的潜意识揭示；新月派的诗的形式的探索等。这些共同构成了一种创作方法多元化的局面。

第二章　20年代小说（一）

第一节　鲁迅创作道路

鲁迅，是中国现代小说的奠基人。

鲁迅（1881～1936），浙江绍兴人，原名周樟寿，字豫山，1892年进三味书屋读书时改为豫才，1898年去南京求学时取学名周树人。鲁迅，是1918年5月在《新青年》上发表《狂人日记》时始用的笔名。他出身于没落的封建士大夫家庭。少年时代，正值家道式微，祖父周介孚因科场案入狱，父亲患病不起，从小康人家坠入困顿的途中，他深深领略了社会的世态炎凉。他母亲娘家在农村，使他从小有机会接触和了解农村与农民。1898年，他到南京进了江南水师学堂，第二年又转入江南陆师学堂附设的矿务铁路学堂。此间，他接触到了宣传变法维新的《时务报》和当时翻译过来的科学和文艺的书籍，受到很大影响，特别是阅读了严复翻译的《天演论》，接受了进化论思想，激发了变革图强的热情。

1902年3月鲁迅考取官费到日本留学，先在东京进弘文学院。当时的东京是中国革命党人在海外活动的中心，留学生受其感染，展开反清爱国运动，鲁迅曾参与这些活动。与此同时，鲁迅阅读了大量进步书刊，如梁启超在东京出版的《清议报》、《新小说》、《新民丛报》等，其时鲁迅比较关注的是三个相互关联的问题："一，怎样才是最理想的人性？二，中国国民性中最缺乏的是什么？三，它的病根何在？"[①] 这一时期，鲁迅的注意力主要在科学方面，除了译述爱国主义小说《斯巴达之魂》外，先后写了《说钼》、《中国地质略论》等文章，分别介绍了居里夫人新发现的镭和研究了中国的地质矿产等。1904年4月，鲁迅在弘文学院毕业。同年9月，他离开东京，前往仙台医专学医。

---

① 许寿裳：《亡友鲁迅印象记》，上海峨眉出版社1947年版。

鲁迅之所以选择学医，是“预备卒业回来，救治像我父亲似的被误的病人的疾苦，战争时候便去当军医，一面又促进了国人对于维新的信仰”①。鲁迅在仙台二年，一方面得到了日本老师藤野先生公正无私的关怀与帮助，另一方面也受到了一些日本学生的民族歧视。特别是在一次放映记录日俄战争的幻灯画片后，鲁迅受到了很大刺激：画面上是一个被日军捉住的据说是为俄军当侦探的中国人，在他行将被日军砍头示众时，周围站着看热闹的同样是一群中国人，他们面对惨剧却神情麻木。在这一刺激之后，鲁迅深深感到：“医学并非一件紧要事，凡是愚弱的国民，即使体格如何健全，如何茁壮，也只能做毫无意义的示众的材料和看客”，“所以我们的第一要著，是在改变他们的精神，而善于改变精神的是，我那时以为当然要推文艺，于是想提倡文艺运动了”②。1906年4月初，鲁迅离开仙台回到东京，开始了他的文学活动。他先后发表了《人之历史》、《科学史教篇》、《文化偏至论》、《摩罗诗力说》等重要论文，其中《摩罗诗力说》介绍了欧洲文学史上许多具有反抗精神的诗人的事迹和作品，同时也阐述了他自己对文学的见解。从1908年起，鲁迅和周作人翻译了许多外国短篇小说，合编为《域外小说集》（两册），并在朋友的帮助下得以出版问世。鲁迅之所以译这些作品，乃是为了借他人之“新声”，除国民之愚昧。1909年鲁迅离开日本返回祖国。

回国后鲁迅曾先后在杭州、绍兴任教。1911年辛亥革命爆发，他在故乡绍兴积极参加宣传活动，并根据生活实感创作了以辛亥革命为背景的短篇文言小说《怀旧》。1912年，他应教育总长蔡元培之邀，到南京临时政府教育部任职，不久，随部迁到北京。辛亥革命的失败，引起了鲁迅极大的愤懑和痛苦。他一度沉默，一直埋头抄古书，校古籍，同时也在沉默中考察思索着中国社会和历史各个方面的问题，包括总结辛亥革命失败的教训。在五四思想启蒙运动和新文化运动的推动下，鲁迅从长期沉默和思索中走出，拿起文学武器，以新的姿态投身于新文化运动和新文学的建设之中。

1918年起，鲁迅参与《新青年》的活动。1918年5月，鲁迅在《新青年》发表了在现代文学史上具有划时代意义的第一篇白话小说《狂人日记》。因其强烈的反封建的战斗性，加上形式的别致，小说发表后立即引起巨大反响。此后鲁迅一发而不可收地发表了一系列小说作品。除小说之外，鲁迅还在《新青年》的“随感录”栏目中发表了许多杂文，如《我之节烈观》、《我们现在怎样做父亲》等，对当时提出的妇女问题、家庭问题、青年问题等作了深刻分析，尖锐批判了传统的封建思想、文化、道德，有力地推动了当时的思想革命和新

① 鲁迅：《〈呐喊〉自序》，《鲁迅全集》第1卷，第416页，人民文学出版社1981年版。

② 鲁迅：《〈呐喊〉自序》，《鲁迅全集》第1卷，第417页，人民文学出版社1981年版。

文化运动。在文学创作之外，鲁迅还先后支持和组织了语丝社、未名社，出版《语丝》、《莽原》、《未名》等刊物，主编过《国民新报·文艺副刊》，还编辑了《未名丛刊》和《乌合丛书》等。1925 和 1926 年，他在先后发生的"女师大风潮"和三一八惨案中声援学生，支持群众斗争。三一八后，鲁迅受北洋政府通缉的威胁，于 1926 年 8 月 26 日离开北京前往厦门大学担任文科教授。不久，又应中山大学之聘，于 1927 年 1 月抵达广州，任文科主任兼教务主任。到广州后，他有更多机会接触到一些共产党人和马克思主义的思想，他的思想也酝酿着一个巨大的飞跃。蒋介石四一二反革命政变后，广州也于四一五发生了大屠杀，鲁迅向学校当局要求营救被捕学生，没有结果，愤而辞去一切职务。

1927 年 9 月鲁迅离开广州，10 月定居上海。1928 年主编《语丝》半月刊，并与郁达夫合编《奔流》月刊，1929 年起，与柔石等组织朝花社，编译《近代世界短篇小说集》，出版《朝花周刊》和《朝花旬刊》等。此间，在与创造社、太阳社进行的有关革命文学问题的论争中，鲁迅加深了对现实革命斗争的认识和对马克思主义的理解。1930 年中国左翼作家联盟成立，鲁迅列名发起人，并参加了"左联"的领导工作。这一时期，他先后编辑过《萌芽》、《前哨》、《十字街头》和《译文》等公开或秘密的刊物，并参与了《文学》和《太白》的编辑工作。在创作上，他主要是以杂文为武器，投身于反国民党文化"围剿"的斗争，同时也以历史为题材创作小说。1936 年 10 月 19 日，鲁迅在上海逝世。

鲁迅把毕生精力献给了中国现代文化事业和现代文学事业。鲁迅的思想是中国 20 世纪最宝贵的精神财富之一。早期，鲁迅为了给灾难深重的祖国寻求一条新的出路，曾努力探究古今中外广阔的思想领域，并在思想上受到多方面的影响，包括进化论和尼采个性主义等，但鲁迅却从未成为任何思想的"俘虏"，他总是从自己反封建的斗争目的出发，对各种思想不仅有所选择，而且有所改造，有所扬弃。进化论是鲁迅前期思想的一个重要内容，鲁迅摒弃了进化论中"弱肉强食"等消极的因素，汲取了进化论中注重生存斗争、相信事物的新陈代谢和社会的进步、强调人类精神发展的重要性等积极因素。鲁迅这样回忆起早期所受进化论的影响："进化论对我还是有帮助的，究竟指示了一条路，明白自然淘汰，相信生存斗争，相信进步，总比不明白、不相信好些。"①个性主义思想也是鲁迅早期思想的重要内容之一，从他所强调的"掊物质而张灵明，任个人而排众数"② 的主张中，可以看出鲁迅所受尼采思想影响的痕迹。但鲁迅主要是从尼采思想那里汲取一种"图强"的精神，他呼唤精神界战

---

① 见《鲁迅思想研究资料》上册，第 311 页，国家出版事业管理局版本图书馆研究室 1980 年版。

② 鲁迅：《坟·文化偏至论》，《鲁迅全集》第 1 卷，第 46 页。

士，主张与阻碍进步的庸众作战，其目的在推动整个民族的进步。关于改造国民性问题的见解，也是鲁迅早期思想的重要组成部分。在寻求中华民族解放道路的进程中，鲁迅深深地感受到了中国国民性的弱点、劣质，他坚信“国民性可以改造于将来”，因此决心“先行发露各样的劣点，撕下那好看的假面具来”①，以引起疗救的注意。但上述思想在鲁迅那里并非一成不变的，鲁迅就曾说他在1926年前后，因目睹残酷现实，受到莫大震动，原先所循着进化而进行的“思路因此轰毁”②。瞿秋白曾指出，鲁迅的思想在1922年后已经“从进化论到阶级论，从绅士阶级的逆子贰臣进到无产阶级和劳动群众的真正友人，以至于战士”③。近年来，学术界趋向于认为，鲁迅思想在前后期有着内在统一性，即使是在前期，他的思想也是呈现出“生物进化论与阶级斗争观念”的消长、“国民性与阶级性”的消长、“个性解放与群众创造历史观念”的消长的态势④。只是在后期，他受到马克思主义理论的影响，思想更趋成熟。鲁迅思想的特征，与他所从事的文化事业以及时代所赋予他的文化思想启蒙的历史任务难以分离，他学习、研究、思考、探索的领域常常超越了某一个具体的部门或领域的范围，显示出博大精深的特点。他的目光所及，几乎触及到了诸如哲学、历史学、伦理学、宗教学、经济学、社会学、人类学、民俗学、语言学、心理学、艺术学、文学等一切的精神文化领域，而且各个方面交相渗透，常常是难以相互剥离开来。因此，了解鲁迅的思想，对理解和把握鲁迅的文学创作具有十分重要的意义。

鲁迅是中国现代文学的奠基人之一。鲁迅的文学创作不仅最先显示了五四文学革命的实绩，而且在中国整个20世纪文学发展史中具有崇高地位。鲁迅在小说创作方面取得了杰出的成就。他创作于五四时期的白话短篇小说曾分别收入1923年8月由新潮社出版的《呐喊》和1926年8月由北新书局出版的《彷徨》两本小说集中。在30年代鲁迅写了《非攻》、《理水》、《采薇》、《出关》、《起死》几篇“神话传说的演义”性质的小说，这几篇历史小说与写于20年代的《补天》、《奔月》、《铸剑》几篇同类作品后来一并收入《故事新编》中。

鲁迅从事过多种体裁的文学创作，数量最多的是他的杂文。鲁迅前期的杂文收入《坟》、《热风》、《华盖集》、《华盖集续编》和《而已集》这五本杂文集中。广泛的社会批评和文化批评，是鲁迅前期杂文的特色，民主与科学是鲁迅

---

① 鲁迅：《华盖集·通讯》，《鲁迅全集》第3卷，第26页。
② 鲁迅：《三闲集·序言》，《鲁迅全集》第4卷，第5页。
③ 瞿秋白：《〈鲁迅杂感选集〉序言》，《瞿秋白文集》第2卷，第997页，人民文学出版社1953年版。
④ 林非：《鲁迅前期思想发展史略》，上海文艺出版社1978年版。

前期杂文创作的指导思想，彻底的反封建的精神是贯穿他杂文始终的灵魂。鲁迅前期杂文的主要内容有：反对国粹主义；批判迷信落后思想；反对封建礼教，主张妇女儿童和青年的社会解放；揭示和批判国民性的弱点；对“整理国故”的否定和对欧化绅士的批判；对“打落水狗”和“韧性战斗”精神的提倡等等。鲁迅杂文的艺术特点是：善于抓取类型，画出富有典型意义的形象，使议论和形象相结合；善于运用生动、幽默的语言，展开逻辑严密的论证；善于运用联想，将不同时空发生的现象联系起来分析，增强了作品的历史底蕴和深邃内涵；篇章短小精悍，笔墨凝练犀利，锐利如匕首投枪。鲁迅把他充沛的才情、感兴与想象力，融入杂文中，而且表现得比他的其他作品更直截了当。因此，杂文是了解鲁迅早期思想、阅读理解他的小说等其他作品的最好的参照资料。30年代，鲁迅的杂文创作取得了更大的成就，鲁迅曾在《且介亭杂文二集》的《后记》中对自己的杂文创作做过这样的统计：1927年以后的9年间，他的杂文比这以前的9年数量多了两倍；而这后9年中的最后3年的数量又等于前6年。这说明，鲁迅的杂文越到后来创作数量越多。这是由30年代的严峻文化环境所决定的，用鲁迅的话说，“现在是多么切迫的时候，作者的任务，是在对于有害的事物，立刻给以反响或抗争”①；再者，也是由杂文的文体特点所决定的，因为杂文短小精悍，像投枪、匕首，所以在30年代思想战线斗争十分激烈、十分频繁的情况下，可以发挥其战斗威力；而鲁迅此时思想更成熟深刻，对社会现象有更透彻的认识，这无疑有利于杂文的写作。1928年后鲁迅的杂文主要收入如下集子：《三闲集》、《二心集》、《南腔北调集》、《伪自由书》、《准风月谈》、《花边文学》、《且介亭杂文》、《且介亭杂文二集》、《且介亭杂文末编》（该集为鲁迅去世后，由许广平编成）。这些杂文内容非常广泛：有政治评论，如揭露国民党的文化“围剿”等；有对文艺界各种现象的评论，如对文艺界表现出来的倒退、复旧的倾向的批判，对文坛“捧杀”与“骂杀”现象的批评，对青年作家作品的评论等；有各种思想评论，如对社会上各种错误思潮的批判，对各种错误的文艺观的批评等。

鲁迅的散文诗集《野草》和散文集《朝花夕拾》，均为中国现代散文中的精品。《野草》写于1924年至1926年，除最后两篇外，写作时间大体上与小说集《彷徨》相同，心境也完全一致。作品表现了鲁迅在苦闷、彷徨中求索的心路历程，作品所包含的丰富多样的内容和复杂矛盾的心情，既反映了时代的矛盾状态，又体现了鲁迅在思想大转变前夕所作的严肃的自我解剖。在艺术上，《野草》采用的是以抒发内心感受为主的“小感触”的形式，具有哲理性、象征性和形象性相结合的艺术风格，开了中国散文诗的先河。《朝花夕拾》共

① 鲁迅：《且介亭杂文·序言》，《鲁迅全集》第6卷，第3页。

计10篇，写于1926年，都是带有回忆性质的叙事散文。最初陆续刊载于《莽原》，总题为《旧事重提》，1927年成书时改为现名。这一组散文以深情、平易、清新、舒展的笔调，记述了自己的童年、少年、青年时代的生活片断；抒发了对亲朋和师友的诚挚怀念；展现了家乡的风俗、中外的社会相、清末民初的时代剪影；寄托了对现实的思考。《朝花夕拾》中所写的事和人，往往饱含着作家强烈的爱憎，闪烁着社会批判的锋芒，在平淡的叙述中寓有褒贬，在简洁的描述中分清是非，使回忆与感想、抒情与讽刺和谐地结合起来。

第二节 《狂人日记》、《阿Q正传》

《狂人日记》是中国新文学史上第一篇现代型短篇白话小说，1918年5月发表在《新青年》第4卷第5号，它标志着五四新文学创作的伟大开端。它以“表现的深切和格式的特别”[①]，一问世就引起巨大的反响。当时的先锋人士吴虞曾发表了《吃人与礼教》一文表示回应：“我觉得他这日记把吃人的内容和仁义道德的表面，看得清清楚楚。那些戴着礼教假面具吃人的滑头伎俩，都被他把黑幕揭破了”[②]。

鲁迅自述，《狂人日记》受到果戈理同名小说与尼采思想的影响，但《狂人日记》“却比果戈理的忧愤深广，也不如尼采的超人的渺茫”[③]。鲁迅小说通过对一个“迫害狂”患者的精神状态和心理活动的描写，揭露了从社会到家庭的“吃人”现象，抨击了封建家族制度和礼教的“吃人”本质。在思想上，《狂人日记》可谓五四新文学的一篇“总序”，它体现了文学上的彻底反封建的总体倾向。《狂人日记》对封建制度和礼教的揭露与批判是多层次展开的。作品首先揭示了狂人周围的环境：人们对狂人的围观、注视、议论，赵贵翁奇怪的眼色，小孩子们铁青的脸，路上行人交头接耳的议论，一伙青面獠牙人的笑，以及赵家的狗叫，这一切构成了一个充满杀机的生存空间。接着。作品通过狂人的联想，把狂人所处的环境扩展到广大的社会：狼子村佃户告荒时讲的挖人心肝煎炒了吃，去年城里杀了犯人时还有痨病患者用馒头蘸血舐，吃徐锡麟，构成吃人的社会罗网。历史地看，狂人从“易子而食”、“食肉寝皮”的记述联想开去，引出了一个怵目惊心的发现：“我翻开历史一查，这历史没有年代，歪歪斜斜的每叶上都写着‘仁义道德’几个字。我横竖睡不着，仔细看了半夜，才从字缝里看出字来，满本都写着两个字是‘吃人’！”这个发现又把历

① 鲁迅：《中国新文学大系·小说二集·序》，《鲁迅全集》第6卷，第238页。

② 《新青年》第6卷第6号（1919年11月1日）。

③ 鲁迅：《中国新文学大系·小说二集·序》，《鲁迅全集》第6卷，第239页。

史和现实具体的肉体上的吃人，上升到仁义道德等纲常名教吃人的更深的层次。在此基础上，作品还通过狂人的自省，把封建纲常名教“吃人”的含义引向深广。“四千年来时时吃人的地方，今天才明白，我也在其中混了多年”，“我未必无意之中，不吃了我妹子的几片肉”，狂人也被纲常名教毒害而成了吃人者。尤其是狂人所说的“有了四千年吃人履历”的我，显然不仅是狂人自身，而且是代指处于宗法制度和封建礼教之下的“中国人”，这无疑是说，纲常名教害了所有的中国人。作品由此完成了对封建礼教吃人本质的最深层次的揭露和批判。

《狂人日记》在表现“礼教吃人”的同时，还表现了强烈的反叛和变革的精神。狂人面对因循数千年之久的传统思想，大胆地提出了“从来如此，便对么？”的质疑，这集中体现了大胆怀疑和否定一切的五四时代精神。狂人还面对面地向食人者发出了警告：“要晓得将来容不得吃人的人，活在世上”。他渴望不再吃人的更高级的“真人”出现，这表现了一种改变旧世界、创造新世界的朦胧理想。最后，狂人期望未来，瞩目下一代，发出了“救救孩子”的呼喊，这更是一种向封建主义抗争的号召，同时也向世人昭示了一条变革社会的途径。

《狂人日记》冲破了传统手法，大胆采用了现实主义与象征主义相结合的创作方法，形成了独特的艺术效果①。现实主义与象征主义相结合，在《狂人日记》中是通过狂人这个特殊的艺术形象来实现的。狂人首先是真实的活生生的狂人，塑造这一形象用了现实主义方法。在《狂人日记》里，作家对狂人病态心理的描摹，“语颇错杂无伦次，又多荒唐之言”的思维特点和语言特点的状写，准确、真切，活脱成像。作品写到狂人的一切细节，无不切合“迫害狂”患者的症状。外界事物在他病态的思维过程中，由联想、经夸张以至歪曲的推理，终于成了荒谬的妄想。作品准确人微地写出了狂人的精神病态，甚至经得起精神病理学者的检查。但是，如果靠单纯的现实主义方法塑造出来的狂人形象，是提不出“礼教吃人”这一深刻思想，达不到借小说来“暴露家族制度和礼教的弊害”② 这一创作意图的。作品把反对肉体上吃人提升到揭露礼教“吃人”，是通过象征主义来实现的。作者巧妙地在狂人的疯话里，用象征、隐喻的手法，一语双关地寄寓了读者完全能够领略的战斗的深意；作品巧妙地在狂人的环境氛围、人物关系中融入了极精彩的象征性描画，从而使之具有了一定的象征意义，使人对深刻丰富的“象外之意”产生联想。由此可见，《狂人日记》中并用着两种创作方法：实写人物，用的是现实主义；虚写寓意，用的是象征主义。作品的思想性主要是通过象征主义方法来体现的。可以说，现实

---

① 参见严家炎：《论〈狂人日记〉的创作方法》，《求实集》，北京大学出版社 1983 年版。

② 鲁迅：《中国新文学大系·小说二集·序》《鲁迅全集》第6卷，第239页。

主义方法构成了小说的骨架和血肉，象征主义方法构成了小说的灵魂，二者相互结合缺一不可：缺少前者，所谓礼教“吃人”的思想会变得非常抽象，而缺少后者，则小说至多只能提出“吃人肉”的问题，小说也就失去了强烈而深刻的思想性。

《狂人日记》成功地塑造了丰富复杂、蕴藉深厚的狂人艺术形象。狂人是一个既有现实性又有象征性的独特的艺术形象。狂人艺术形象所具有的丰富的现实性意义，不在于他确实是一个写得真实传神的“迫害妄想”症患者，而在于作品集中描写了他在迫害妄想之中时时表露出的强迫观念，让人们透过病态，推导出一个具有反传统思想的知识分子如何因传统势力的迫害而致狂的，狂人之所以成为狂人本身，就是对封建宗法制度和礼教“吃人”本质的暴露。狂人在精神刺激造成的强迫观念的支配下，所发出的“从来如此，便对么”的质问、“将来容不得吃人的人，活在世上”的警告，以及“救救孩子”的呼喊，虽带有病态思维特征，但人们透过病态能看到狂人确有某种民主主义、人道主义思想，这能激起进步读者的共鸣和同情。狂人艺术形象所具有的象征性意义在于，狂人的言行中包含着的真理和正义，有激发人们联想的暗示性。狂人对他所处的环境的“反常”的认识，给人们一种神奇的暗示，导引着读者看到整个老中国几千年来宗法制度和礼教吃人的真象。传统势力的伪饰，掩盖了旧制度旧礼教的罪恶，把反常扮成了天经地义的正常，只有狂人无所顾忌地揭去了这种伪饰。狂人被传统视为“反常”的举动，恰恰尖锐揭示了历史的真实面。虽然狂人本身并不是一个坚强无畏的战士，但通过他的举止，能够暗示人们去看待现实中反传统的革新力量的生长。在被传统势力支配下的反常社会里，那些首先说出了历史真理的先驱者，也常常被视为反常，乃至被诬为狂人和疯子。这就是狂人形象所具有的象征性作用。

《阿Q正传》是中国现代小说史上的一个杰出创造，也是最早被介绍到世界去的中国现代小说。这篇小说创作于1921年12月至1922年2月，当小说在《晨报副刊》上连载的时候，著名评论家沈雁冰就在《小说月报》通信栏里指出：“《阿Q正传》，虽只登到第四章，但以我看来，实是一部杰作。”此后70多年，阿Q在中国几乎成了家喻户晓的人物，《阿Q正传》也被译成几十种文字，国内外研究、评论该作的文章众多。自《阿Q正传》发表之日起，对它的理解和评价就是众说纷纭，不同时代、不同民族、不同层次的读者从不同的角度和侧面去读解它，其结论也不尽相同，这正是作品本身的丰富性所决定的。

对阿Q形象的基本特征问题，学术界曾进行过长期的论争，有人认为阿Q是辛亥革命时期的落后农民的典型①；有人认为阿Q“是一种精神的性格化和

---

① 蔡仪：《阿Q是一个农民的典型吗?》，《新建设》第4卷，第5期，1951年8月1日。

典型化"[①]；有人认为，阿Q作为一个虚构的人物，是某些具有种种消极性格的人的"共名"[②]；还有的人认为，阿Q是一个革命农民的典型，是一个一步步走向革命觉醒的农民形象[③]。目前学术界趋向于认为阿Q是一个落后不觉悟的、带有精神病态的农民形象。

阿Q首先是一个被剥夺得一无所有的贫苦农民。作品对阿Q的阶级地位和生活处境作了明确而具体的描写。小说第一章点出了阿Q的实际境遇：他没有土地，没有家，住在土谷祠里；没有固定的职业，靠打短工、做帮工维持生活，是一个地道的赤贫的乡村劳动者。在"恋爱悲剧"之后，他唯一的一条棉被，最后一件布衫、一顶破毡帽也被赵太爷和地保敲诈走了。由于没有固定的职业，他常常被挤进游手之徒的队伍中去。所以，鲁迅说过：阿Q"有农民式的质朴，愚蠢，但也很沾了些游手之徒的狡猾"[④]。

阿Q又是一个深受封建观念侵蚀和毒害，带有小生产者狭隘保守特点的落后、不觉悟的农民。他不敢正视现实，常以健忘来解脱自己的痛苦；他同时又妄自尊大，进了几回城就瞧不起未庄人，又因城里人有不符合未庄生活习惯的地方便鄙薄城里人；他身上有"看客"式的无聊和冷酷，如向人们夸耀自己看到过杀革命党，并口口声声"杀头好看"；他更有不少符合"圣经贤传"的思想，如"不孝有三无后为大"，严于"男女之大防"等等；他有着守旧的心态，如对钱大少爷的剪辫子深恶痛绝，称之为"假洋鬼子"，认为"辫子而至于假，就是没有了做人的资格"；他身上有着畏强凌弱的卑怯和势利，在受了强者凌辱后不敢反抗，转而欺侮更弱小者。阿Q的这些小生产者的弱点和深刻的传统观念，说明他是一个不觉悟的落后农民。

阿Q的不觉悟，更突出地表现在他对"革命"的态度和认识上。在传统观念的影响下，阿Q最初"以为革命党便是造反，造反便是与他为难"，所以一向是"深恶而痛绝之"的。但当现实的阶级压迫将他逼到绝境，而辛亥革命的浪潮又已波及未庄时，在他朴素的阶级直感中，终于产生了"要投降革命党"的愿望。这是因为"革命"竟"使百里闻名的举人老爷有这样害怕"，"况且未庄的一群鸟男女"又是这样的"慌张"，于是，阿Q成了未庄第一个起来欢迎革命的人。但是，他对革命在态度上的这种变化，并不是政治上的真正觉醒，因为他对革命的认识十分幼稚、糊涂、错误。小说第七章写他在听说革命党进城的当天晚上，躺在土谷祠里朦胧中想象革命党到未庄的情形。这段想象

① 冯雪峰：《论〈阿Q正传〉》，《人民文学》第4卷，第6期，1951年11月1日。

② 何其芳：《论阿Q》，《人民日报》1956年10月16日。

③ 陈涌：《论鲁迅小说的现实主义》，《人民文学》1956年10月16日。

④ 鲁迅：《且介亭杂文·寄〈戏〉周刊编者信》，《鲁迅全集》第6卷，第150页，人民文学出版社1981年版。

表明，阿Q是带着传统观念来理解眼前的革命的。他不仅仍然厌恶没有辫子的人，不喜欢女人"脚太大"，而且他想象中的革命党只是"穿着崇正（祯）皇帝的素"，是为反清复明、改朝换代而已；阿Q神往革命，不是为了推翻豪绅阶级的统治，而只是"想跟别人一样"拿点东西，是"要什么就有什么"，可以随意夺取当年曾属于赵太爷、钱太爷们的"威福、子女、玉帛"；阿Q抱着狭隘的原始复仇主义，认为革命后"第一个该死的是小D和赵太爷"；阿Q还幻想着自己革命后可以奴役曾与他一样生活在底层的小D、王胡们。总之，阿Q这种革命观，是封建传统观念和小生产狭隘保守意识合成的产物。

阿Q思想性格最突出的特点是他的精神胜利法。他能用夸耀过去来解脱现实的苦恼，他连自己姓什么也说不清，却还这样夸耀："我先前——比你阔多啦！你算什么东西。"他能用虚无的未来宽解眼前的窘迫，他连老婆也没有，却还如此夸口："我的儿子会阔的多啦！"他能以自己的丑恶去骄人，别人说到他头上的癞疮疤时，他却认为别人"还不配"；他能用自轻自贱来掩盖自己所处的失败者的地位，他被别人打败了，就自轻自贱地承认自己是虫豸，并且立即从这种自轻自贱的"第一"中获取心理满足；他能用健忘来淡化所受的欺侮和屈辱，他挨了"假洋鬼子"的哭丧棒，便用"忘却"这件祖传法宝，将屈辱抛到脑后。总之，阿Q在实际上常常遭受挫折和屈辱，而精神上却永远优胜，总能得意而满足，所凭借的就是这种可悲的精神胜利法。

在《阿Q正传》中，鲁迅把探索中国农民问题（即农民在民主革命中的处境、地位）和考察中国革命问题联系在一起，作品通过对阿Q的遭遇和阿Q式的革命的描写，深刻地总结了辛亥革命之所以归于失败的历史教训。《阿Q正传》对辛亥革命作了正面描写。作品前六章，在赵太爷与阿Q的冲突发展中揭示了当时农村阶级矛盾不断深化和激化的趋势。而对阿Q走向末路的描写，正是对思想革命的呼唤。辛亥革命爆发后，赵太爷、钱太爷们和阿Q开始出现不同的动向。小说一方面写了赵太爷、钱太爷们从害怕革命、投机革命到垄断革命和镇压阿Q，由此揭示出辛亥革命的悲剧：革命的对象不仅仍然执掌着政权，而且"骤然大阔"，发了"革命"财，而应在革命中得到解放的民众依旧是任人宰割的奴隶。小说另一方面着重揭示和批判了阿Q式的革命，触目惊心地写出了阿Q至死不觉悟和他的可悲"大团圆"的下场，由此暗示了辛亥革命更深层次的悲剧：革命没有真正唤醒民众，并未觉醒的民众糊里糊涂地参加革命，又糊里糊涂地被杀；而且可以想象，阿Q即使参加革命并掌握政权，他那样的落后的革命意识又将导致"革命"成为何种性质！《阿Q正传》要告诉人们的是：阿Q式的"革命"和杀害阿Q的"革命"，都只能使中国一天一天"沉入黑暗"；中国迫切需要真正的革命，而要使真革命获得胜利，首先需要有一场思想革命和觉醒了的人民！

《阿Q正传》具有广泛的社会意义。它画出了国人的灵魂，暴露了国民的弱点，达到了“揭出病苦，引起疗救的注意”的效果。《阿Q正传》是鲁迅长期以来关注和探讨“国民性”的结果，他在谈到创作该作品的动机时明确说过是想“写出一个现代的我们国人的魂灵来”[①]，“是想暴露国民的弱点”[②]。阿Q的身份虽是农民，但这个形象所表现出的性格弱点却并不只是农民才有的，它具有更广泛的普遍性，鲁迅把阿Q性格作为国民性的最劣表现加以鞭挞，因而也就更具广泛的社会意义。因此，在作品发表的当时就有不少人惴惴不安，甚至“对号入座”，以为鲁迅在骂他。鲁迅从整个国民的思想和精神状况出发，对其精神、思想的痼疾进行典型概括，是要提醒人们，引导人们反思和自省，同时也是要吁请改革者们共同来作改造国民性的工作。

《阿Q正传》具有深远的历史意义，作品所揭示的阿Q精神，作为一种历史的和社会的“病状”，将在相当长的一个历史阶段中存在，它将作为一面镜子，使人们从中窥测到这种精神的病容而时时警戒。《阿Q正传》所写的虽是辛亥革命前后的事，但其深刻的思想价值却不会随时代变迁而丧失。中国是一个封建政权、封建思想和文化统治了几千年的国家，封建意识不可能一下子从人们脑中完全清除，用鲁迅的话说，是积习太深，以至于产生了巨大的惰性。又由于种种历史原因，中国反封建的思想革命尚不十分彻底。因此，当年存在于阿Q身上的落后意识和精神病态也不可能从今天或明天的人们身上消除得无影无踪。正是在这个意义上我们可以说，在当前乃至以后的一段时期内，在许多人身上，阿Q精神虽不再占主导地位，但却依然还可能时时见到其影子。

近年来，也有人开始转向对阿Q性格的人类学内涵进行探讨，从人的生存困境和摆脱困境的徒劳这一对矛盾去评价对阿Q精神的揭示所具有的超越时代和超越民族的意义和价值[③]。还有人从鲁迅对中国传统伦理文化、宗教文化、民俗文化进行反思的角度来阐释阿Q精神的揭示所具有的深刻的文化史意义[④]。这些都是有益的尝试。

鲁迅在《阿Q正传》中创造了独特而鲜明的艺术风格。一是外冷内热。作者将思想启蒙者的高度热情，在小说中转化为对阿Q的痛苦生活、愚昧无知和悲剧命运的深切同情，哀其不幸，怒其不争；转化为对辛亥革命中途夭折的无比痛惜；转化为对赵太爷、假洋鬼子之流凶残暴虐、横行乡里的憎恶、鄙视。他把一颗火热的心深深地埋藏在心坎里，以犀利的解剖刀冷峻地解剖着一

---

① 鲁迅：《集外集·俄译本〈阿Q正传〉序》，《鲁迅全集》第7卷，第81页。

② 鲁迅：《伪自由书·再谈保留》，《鲁迅全集》第5卷，第144页。

③ 汪晖：《“反抗绝望”：鲁迅小说的精神特征》，《无地彷徨》，第384～419页，浙江文艺出版社1994年版。

④ 参见朱晓进：《历史转移期文化启示录》，辽宁教育出版社1992年版。

切。这种冷，是“不见火焰的白热”，是“热到发冷的热情”。二是以讽抒情。鲁迅善用讽刺手法，在《阿Q正传》中，他以讽刺手法批判了阿Q的落后、麻木和精神胜利法，鞭挞了赵太爷、假洋鬼子等人的凶残、卑劣，谴责了知县大老爷、把总、“民政帮办”的反动实质。而其讽刺，又贵在旨微而语婉，虽无一贬词，而情伪毕露，同时在讽刺背后处处隐含着作者改革社会重铸国魂的革命热情。三是形喜实悲。作品展示了一出出喜剧：阿Q种种可笑的行径，未庄人的种种可笑可鄙，阿Q的衙门受审等等。但在这种喜剧性场面后面却都隐藏着深刻的悲剧，我们在被那些喜剧场面引得发笑的同时，又总是有一股无情的力量，把我们的笑变成一种含泪的笑：我们在笑阿Q精神胜利法时，又不能不为中国国民由失败主义引起的变态心理而感到悲痛；我们在阿Q可笑地厉行“男女大防”和“排斥异端”的行径中看到的是封建思想对人民思想的扭曲；在阿Q滑稽的求爱场面里感到作者对30多岁孤苦伶仃的阿Q的同情；在阿Q与王胡比虱子而大逞武功中，看到了阿Q极度困窘的物质生活悲剧和极度空虚贫乏的精神生活悲剧；我们更在阿Q可笑的革命中，看到了中国辛亥革命被“咸与维新”，不被群众所理解的悲剧……作品这种形喜实悲的悲喜剧色彩，正是作品产生巨大艺术魅力的重要因素之一。

第三节 《呐喊》、《彷徨》

包括《狂人日记》和《阿Q正传》在内的《呐喊》、《彷徨》，是中国现代小说的艺术高峰。“中国现代小说在鲁迅手中开始，又在鲁迅手中成熟，这在历史上是一种并不多见的现象。”①

《呐喊》收1918～1922年所写的14篇小说（初版时收入15篇，1930年1月第13次印刷时抽出《不周山》一篇），鲁迅把这个集子题作《呐喊》，意思是指他受新文化运动的鼓舞，“有时候仍不免呐喊几声，聊以慰藉那在寂寞里奔驰的猛士，使他不惮于前驱”。“但既然是呐喊，则当然须听将令的了”②。后来，鲁迅把这时的创作称为“遵命文学”，他说：“不过我所遵奉的，是那时革命的前驱者的命令，也是我自己所愿意遵奉的命令”③。《呐喊》中的小说具有充沛的反封建的热情，从总的倾向到具体描写，都和五四时代精神一致，表现了文化革新和思想启蒙的特色。这些作品尖锐地揭露了宗法制度和封建文化传统的弊害，通过对人民命运特别是农民命运的描写，揭示了旧民主主义革命

① 严家炎：《鲁迅小说的历史地位》，《求实集》，第101页，北京大学出版社1983年版。

② 鲁迅：《呐喊·自序》，《鲁迅全集》第1卷，第419页。

③ 鲁迅：《南腔北调集·〈自选集〉自序》，《鲁迅全集》第4卷，第456页。

失败的历史教训和现实革命运动应当关注的问题，深刻地刻画了一群“老中国的儿女”[①]——沉默的国民的灵魂。《彷徨》收1924～1925年写的11篇小说。鲁迅经历了五四新文化运动统一战线的分裂，他一面独立地同反动势力进行着坚韧的斗争，一面又由于还没有与当时正在走向高潮的革命运动相结合，暂时还没有看清历史发展的路径和前景，“成了游勇，布不成阵”[②]，因而精神上有“寂寞”、“彷徨”之感。鲁迅后来在《题〈彷徨〉》一诗中说：“寂寞新文苑，平安旧战场，两间余一卒，荷戟独彷徨”。这便是题名《彷徨》的由来。《彷徨》在反封建的内容上与《呐喊》相承续，艺术上则更加成熟。作者的爱憎更深地埋藏在对现实的客观冷静的描写之中。这些作品在对旧制度旧传统进行更加细致的揭露的同时，比较集中地描写了在历史变动中挣扎浮沉的知识分子的命运，以及他们的软弱、动摇和孤独、颓唐的思想性格弱点。纵观《呐喊》和《彷徨》，它们无论在其思想性还是在其艺术性上，都更多地具有内在的统一性。

从《狂人日记》开始的反封建主题的思路，在《呐喊》、《彷徨》其他篇中，从各个不同的角度、侧面在延伸着、扩展着。《孔乙己》、《白光》通过孔乙己和陈士诚的悲剧命运，揭露了封建科举制度的“吃人”；《明天》、《祝福》通过对中国农村妇女命运的揭示，深入而具体地写出了封建礼教的吃人本质；《药》、《阿Q正传》等作品从更深的层次揭示了封建思想意识和封建愚民政策的“吃人”；《示众》等作品写出了看客的“吃人”；即如《高老夫子》、《肥皂》等作品，又何尝不是写出了封建伦理道德的陈腐虚伪同样在“吃人”……鲁迅在《狂人日记》中所揭示的揭露封建制度和封建思想吃人的总主题，几乎贯穿在他的《呐喊》、《彷徨》的每篇小说中。

在《呐喊》、《彷徨》中，农民题材的小说占有重要的位置。鲁迅对中国农民的命运是深切同情的，他看到农民们所遭遇的苦难，也洞察他们的弱点与病态，当然也更理解造成他们精神上病弱的社会原因和历史原因。在创作中，鲁迅一方面把中国农民放在中国农村社会各种现实关系（经济、政治，尤其是文化心理和意识结构等）中加以再现，真实地反映了农民在辛亥革命前后的社会地位和经济地位，从而展现了一个未经彻底革命、变革和社会震荡的封建、半封建农村的落后和闭塞的典型环境；另一方面，鲁迅着力塑造在这一典型环境中生存、挣扎的中国农民的典型性格，把解剖中国农民灵魂和改造“国民性”问题联系起来，从而通过对农民性格中的愚弱、麻木和落后的批判，导向对造成这种性格的社会根源的揭露和批判。在这方面，《阿Q正传》堪称代表，其

① 茅盾：《鲁迅论》，《小说月报》18卷11期（1927年11月）。

② 鲁迅：《南腔北调集·〈自选集〉自序》，《鲁迅全集》第4卷，第456页。

他如《药》、《风波》、《故乡》等也是如此。《药》通过清末革命者夏瑜惨遭杀害，而他的鲜血却被愚昧的劳动群众"买"去治病的故事，真实地显示了中国旧民主主义革命的不彻底性和悲剧性。由于这场革命没有真正唤起民众，因而缺少群众基础，不为广大群众所理解和接受。华老栓们的无知、迷信，既是落后、愚昧的民族社会生活的反映，也是旧民主主义革命失败的必然原因之一。《风波》的背景是1917年张勋复辟时期江南一个偏僻的农村。小说通过发生在乡场上的一场因"皇帝又要坐龙廷"而引起的复辟与剪辫的风波，揭露了辛亥革命后中国农村的停滞、落后和农民的贫困、愚昧与精神麻木。如果说，辛亥革命前夜，华老栓父子对夏瑜的鲜血的亵渎，是出于愚昧而对革命者流血牺牲的冷漠无知，也是革命本身脱离群众的致命弱点的暴露；那么，许多年之后，七斤一家在赵七爷的"没有辫子，该当何罪"的威慑下所流露的惶恐、昏乱与茫然，则是从更深刻的历史层次上揭示了辛亥革命的实际结果：中国封建社会的旧基础并没被摧毁，由这个旧基础培育出来并维护这个旧基础的封建意识形态和落后愚昧的精神并没有被消灭。《故乡》中，辛亥革命后的农村，却愈益萧条，淳朴的农民们仍然生活在困苦之中。作品最震动人心的还不仅是闰土的贫困，而是一声"老爷"中所显示的精神的麻木，以及在无出路之中把命运寄托于香炉和烛台的迷信和愚昧。鲁迅在中国旧民主主义革命的历史背景上，展示了农村现状和农民的生活图景，在与中国民主革命的联系中探索农民问题，这里所表明的是这样一个思想认识：中国必须有一场深刻而广泛的思想革命，这个革命的主要任务是清除以农民为中心的广大社会群众中根深蒂固的封建势力的影响①。

在鲁迅的农民题材的小说中，同样值得重视的是他的一组以反映农村妇女命运为内容的作品，如《明天》、《祝福》、《离婚》等。在这些作品中，鲁迅在感受着农民及其他下层人民的精神苦痛，把批判锋芒指向毒害人民灵魂的封建宗法制度与封建思想的同时，更集中地对农民及其他小生产者自身的弱点进行了清醒的批判。《明天》中，单四嫂子的不幸不仅在寡妇丧子，更重要的是她周围一般人对于受苦人的冷漠以及她处在这样的氛围中不得不承受的精神上的孤独和空虚。《祝福》通过祥林嫂的悲剧命运，一方面批判了造成其悲剧的客观社会环境：封建的政权、族权、夫权、神权这四大绳索编织成的严密的网；另一方面，作品也把谴责的笔指向了祥林嫂周围的一大群不觉悟的有名无名的群众：婆婆的凶残、短工的麻木、堂伯收屋、鲁镇群众的奚落、柳妈告之以死的恐怖，他们和祥林嫂同属受压迫剥削的劳动者，然而偏偏又是他们维护着

① 参见王富仁：《中国反封建思想革命的一面镜子——〈呐喊〉〈彷徨〉综论》，北京师范大学出版社1986年版。

“三纲五常”，并用统治阶级的观念审视、责备、折磨着祥林嫂，不仅使她处于孤立无援的地步，而且构成了她悲剧的一个原因。作品深刻之处在于，写出了祥林嫂的悲剧之所以不可避免，还在于她自身的原因：她满足于做稳了奴隶的地位，她的出逃、抗婚等反叛行为的背后却是“从一而终”的封建“女德”，她的捐门槛是出自在封建神权下感到的精神恐怖，一句话，她以封建礼教的是非为是非，这就注定了她的悲剧的命运。《离婚》写出了爱姑外表的刚强泼辣，敢于反抗，但同时却也从泼辣刚强的外壳下挖掘出了灵魂深处的软弱，在小说结尾，爱姑终于屈服。鲁迅正是通过对农民，包括广大农村妇女灵魂深处的病态与弱点的开掘，尖锐地提出了改造国民性的主题，在现代小说发展中产生了深远的影响。

鲁迅《呐喊》、《彷徨》中有大量知识分子题材的小说。鲁迅所写的知识分子题材小说有各种类型，其中有以深受封建科举制度毒害的下层知识分子为主人公的《孔乙己》和《白光》，有以封建卫道士为讽刺对象的《高老夫子》和《肥皂》，但鲁迅着力描写的，倾注了更多艺术心血的，是那些在中国民主革命中寻找道路，彷徨、苦闷与求索的知识分子，他们是一些具有一定现代意识，首先觉醒，然而又从前进道路上败退下来，带有浓重的悲剧色彩的人物，如《在酒楼上》的吕纬甫、《孤独者》中的魏连殳、《伤逝》中的子君与涓生。对于最后一类知识分子，鲁迅一方面充分肯定他们的历史进步作用，一方面也着重揭示他们的精神痛苦和自身的精神危机。《在酒楼上》中的吕纬甫曾经是一个富有朝气的青年，在辛亥革命的高潮时期敢于议论改革，到城隍庙去拔神像的胡子。可是十多年后却形容大改，锐气尽消，变得迂缓而颓唐，他“敷敷衍衍，模模糊糊”地靠教“子曰诗云”混日子，心安理得地干着为早夭的小弟迁葬和给一个船家女儿送剪绒花等无聊的事情。残酷的现实生活已将他的灵魂挤扁了，他无力继续为自己过去的理想而奋斗，只能凄苦地自嘲像一只苍蝇“飞了一个小圈子，又回来停在原地点，在颓唐消沉中无辜销磨着生命。”《孤独者》中的魏连殳曾经是一位“独战多数”的英雄，是一个使人害怕的“新党”，即使在五四高潮之后，也还敢于发表一些“无所顾忌的议论”，他在世人的侮辱、诽谤中顽强地活着。然而他只是孤独地挣扎着，终而失去了理想，最后采用玩世不恭的态度向社会进行着盲目的报复，甚至躬行起他“先前所憎恶所反对的一切”，拒斥起他“先前所崇仰，所主张的一切了”，成了一个真正的“失败者”。《伤逝》中涓生和子君的恋爱悲剧，固然有其客观的原因：中国封建势力的过于强大（从思想、政治、经济、社会习惯势力等多方面结成的“神圣同盟”），社会过于黑暗，在广大的社会群众实现广泛的思想启蒙和广泛的社会解放之前，小资产阶级知识分子想要单独地实现他们的理想是不可能的；但作品对其主观原因的揭示同样是深刻的：这对五四时期勇敢地冲出旧家庭的青年男

女，由于他们把争取恋爱自由看作是人生奋斗的终极目标，眼光局限于小家庭凝固的安宁与幸福，缺乏更高远的社会理想来支撑他们的新生活，因而使他们无力抵御社会经济的压力，爱情也失去附丽，结果，子君只好又回到顽固的父亲身边，最后凄惨地死去，而涓生则怀着矛盾、悔恨的心情，去寻找“新的生活”。鲁迅在他的小说中所提出的关于知识分子历史命运与道路的主题，在中国现代小说史上也是具有开创意义的。

鲁迅小说创作所受的外来影响主要是来自俄罗斯文学、东欧弱小民族文学与日本文学。俄罗斯作家果戈理、契诃夫对小人物、灰色人物的病态心理的现实主义刻画以及“哀其不幸，怒其不争”的人道主义创作思想给鲁迅以深刻启悟。波兰作家显克微支“寄悲愤绝望于幽默”的思想风格、俄罗斯作家安德列耶夫的“阴冷”、阿尔志跋绥夫的心理刻画、日本夏目漱石幽默讽刺的“轻妙笔致”，被鲁迅融化进小说创作中。鲁迅欣赏陀思妥耶夫斯基对病态心理的挖掘，“显示着灵魂的深”，是“在高的意义上的写实主义者”①，鲁迅还接受过有岛武郎式的“爱幼者”进化观念与爱罗先珂式的博爱思想。鲁迅翻译了日本厨川白村建构于弗洛伊德精神分析学的《苦闷的象征》，作为文艺理论课的教科书。鲁迅以“拿来主义”态度融和了这些外来艺术营养，形成了具有特色的现代现实主义小说艺术。《呐喊》、《彷徨》在艺术表现上做出了多方面成功的创造。在创作方法上，鲁迅开辟了多种创作方法的源头：《孔乙己》、《明天》、《阿Q正传》、《祝福》、《离婚》等作品显示了清醒的现实主义的特点，而《狂人日记》、《长明灯》则是现实主义与象征主义相结合的优秀之作，《肥皂》、《兄弟》、《白光》等对人物潜意识的描摹，在某些局部又带有心理剖析的色彩。在艺术风格上，《呐喊》、《彷徨》中的小说也显示出了多样化的特点：鲁迅作品在整体上注重白描，但也有出色的抒情小说（如《伤逝》、《孤独者》、《在酒楼上》等）和杰出的讽刺小说（如《高老夫子》、《肥皂》等），以及荡漾着乡情和乡风的乡土小说（如《故乡》、《风波》、《社戏》等）。在格式上，鲁迅更是“创造‘新形式’的先锋”，他的小说“几乎一篇有一篇新形式”②。《狂人日记》所采用的是第一人称的主人公独语自白（日记体）的叙述方式，在中国小说艺术的发展上显然是一个首创；《孔乙己》通过截取人物生平片断的方式来概括人的一生；《药》从事件中途起笔；《离婚》则主要写了船上和慰老爷家这两个场面。这些写法，打破了中国传统小说有头有尾、单线叙述的格式。在表现手法上，《呐喊》、《彷徨》中的小说也堪称中国现代小说的典范。在情节的提炼和设置方面，鲁迅强调选材要严，开掘要深，他并不追求情节的离奇与

① 鲁迅：《集外集·〈穷人〉小引》，《鲁迅全集》第7卷，第103～104页。

② 沈雁冰：《读〈呐喊〉》，《时事新报》，1923年10月8日。

曲折，而是注意情节的深刻蕴含。他严格依据表达的主题和塑造的人物性格的需要来设置和提炼情节，使之显出了严谨、凝练、蕴藉深厚的特点。在塑造人物方面，鲁迅注重采用“杂取种种人，合成一个”[①]的办法，对生活中的原型进行充分的艺术集中和概括，使人物形象具有较为广泛的典型性。例如，阿Q这个人物形象，“是一个所谓箭垛，好些人的事情都有堆积在他身上”[②]，正因为如此，不同阶层、不同身份的人都能在阿Q身上看到自己的影子，从而使阿Q形象能在读者心目中产生非常广泛的影响。鲁迅强调写出人物的灵魂，要显示灵魂的深，因此他在塑造人物形象时，常常是以“画眼睛”的方式，通过眼睛这一心灵的窗户来“极省俭的画出一个人的特点”[③]，例如《祝福》中前后几次对祥林嫂眼神的描画，非常传神地写出了人物的精神状态。为了写出人物的灵魂，鲁迅有时还采用直接揭示人物心灵秘密的手法，例如《阿Q正传》第七章，写了阿Q的“革命狂想曲”，借人物由幻想形成的幻觉，直接揭示了阿Q的病态心理和偏狭的“革命”目的。鲁迅在写人物时，还注重以个性化的人物语言来揭示人物的内心世界，有时即使“并不描写人物的模样，却能使读者看了对话，便好像目睹了说话的那些人”[④]。鲁迅小说在塑造人物时，还特别注重将人物摆在一定的环境中来加以表现，这种环境大到时代背景，小到人物具体生活的生存环境和生活氛围，从而使作品对人物性格形成原因的揭示和对人物性格社会意义和时代意义的揭示都得到了强化。

1918年5月，《新青年》曾刊载胡适《论短篇小说》，从西方小说观念讨论如何建构中国现代短篇小说，引起新文学阵营的理论关注。而鲁迅正是以其短篇小说创作的杰出成就显示出中国现代型短篇小说艺术的成熟。鲁迅的小说在艺术上一方面大胆借鉴了西方小说的表现手法，另一方面又融合了中国传统小说的长处，从而创造了中国现代小说的新形式。鲁迅的小说以其深刻的思想和精湛的艺术，深远地影响着中国现代小说的发展。

第四节 《故事新编》

《故事新编》在取材和写法上都不同于《呐喊》和《彷徨》。鲁迅自己认为，这是一部“神话，传说及史实的演义”的总集[⑤]。1936年《故事新编》结集出版时，鲁迅在《序言》中回顾了《故事新编》的成书过程，总结了自己写

① 鲁迅：《且介亭杂文末编·〈出关〉的“关”》，《鲁迅全集》第6卷，第519页。
② 周遐寿（周作人）：《鲁迅小说中的人物》，第41页，人民文学出版社1957年版。
③ 鲁迅：《南腔北调集·我怎么做起小说来》，《鲁迅全集》第4卷，第513页。
④ 鲁迅：《花边文学·看书琐记》，《鲁迅全集》第5卷，第530页。
⑤ 鲁迅：《南腔北调集·〈自选集〉自序》，《鲁迅全集》第4卷，第456页。

历史小说的经验，概括了写作历史小说的特点。鲁迅回溯了写作《补天》的想法，即“从古代和现代都采取题材，来做短篇小说”，而《补天》是第一篇。接着又谈到历史小说写法上有“博考文献，言必有据”和“只取一点因由，随意点染，铺成一篇”这两大类型。而他自己的历史小说，“叙事有时也有一点旧书上的根据，有时却不过信口开河”①。可见他的写作大体应该属于“只取一点因由，随意点染”的这一派。鲁迅的自述有助于我们从宏观上把握《故事新编》的性质和意义。

《故事新编》共有8篇，写作时间从1922年起至1935年止，历时13年。其中《补天》、《奔月》、《铸剑》3篇写作于1922～1926年间，属于鲁迅前期的作品。而《理水》、《采薇》、《出关》、《非攻》、《起死》比较集中地写于1934～1935年，是鲁迅后期之作。

前期所写的3篇中，《补天》（1922年），原名《不周山》。鲁迅在《故事新编·序言》和《我怎么做起小说来》中，都谈到了写作《故事新编》的缘起，提到《不周山》是以“女娲炼石补天”的神话试作的一篇小说。这说明鲁迅在写作《狂人日记》、《阿Q正传》后，正扩大视野，进行着艺术上的新探索。《补天》取材于女娲开天辟地，以黄土抟人，采石补天的神话。小说细致地描写女娲用黄土造人，创造了人类，尔后人类互相残杀，共工与颛顼争权夺利，共工败，怒触不周山，天柱为之折断。女娲只得再“炼石补天”，苦心经营地修补世界。在故事情节的展开中，作者着重描绘了女娲进行创造工作时的辛苦与喜悦，借助女娲这个形象，热情赞颂了中国古代人民的劳动创造精神和创造毅力。

《奔月》与《铸剑》（均写作于1926年岁末），是鲁迅在经历了“女师大”学潮和三一八惨案后，离京南下，在厦门和广州时写的。《奔月》取材民间流传的嫦娥奔月的神话，以传说中的一个善射的英雄羿作为小说的主人公。据说尧的时候，“十日并出，焦禾稼，杀草木，而民无所食”，“封豨、修蛇皆为民害”。于是尧命羿射九日，杀尽野兽，为民除害。鲁迅据此题材，对羿这个人物进行了再创造。一方面表现了他惊人的射箭本领和英雄气概，另一方面则描绘了他在功成业就之后的寂寞与潦倒。小说突出的不是羿的成功，而是他在完成了历史功绩后的落魄的遭遇。小说还塑造了羿的对立面的形象：一个贪图享乐的妻子嫦娥和一个忘恩负义、“干着剪径的玩艺儿”的学生逢蒙。结果，嫦娥偷吃了羿的不死之药，弃他而去；而逢蒙却以从他那儿学来的本领反过来加害于他，使羿不得不处于绝望、愤怒而又无可奈何的处境之中。然而作品突出了羿的勇敢豪迈的性格，虽然寂寞和孤独，但并不悲观，而且渴望着战斗。小

① 鲁迅：《故事新编·序言》，《鲁迅全集》第2卷，第342页。

说的主要情节都有古书上的根据，但在主人公身上倾注着作者在现实中的切身体验与心情。《铸剑》取材于古代一个动人的复仇故事。眉间尺的父亲是一个有名的铸剑手，奉命为大王铸剑，在任务完成之日，被多疑而残忍的大王杀掉。他有预见，只给大王一把雌剑，自己留下一把雄剑，让儿子为其复仇。在复仇过程中，眉间尺得一黑衣义士宴之敖舍命相助，用自己的头颅来反抗暴政，向国王讨还血债，最后与统治者同归于尽。小说在描写眉间尺的复仇行为时，着力描写了黑衣人宴之敖令人颤栗的冷峻。他是一个历经沧桑的斗士，他的全部精力集中在一个目标上，就是要为一切遭受苦难的人民复仇。

鲁迅前期所写的3篇历史小说，主要是通过古代的神话传说，歌颂了古代劳动人民的伟大的创造精神和复仇精神，赞扬了那些淳朴、正直、坚强的英雄人物，同时也无情地嘲笑和鞭挞了现实生活中的市侩习气和庸俗作风等等。在3篇中，鲁迅本人更重视《铸剑》，这篇小说的特点是没有穿插现代化的细节，很认真，没有"油滑"的东西。鲁迅在给日本友人增田涉的信中提到《铸剑》时说："但要注意的，是那里面的歌"，又说"第三首歌，确是伟丽雄壮"①，这支歌是根据《吴越春秋》中"勾践伐吴外传"的歌词改写的，强调了复仇的意义和性质。《铸剑》作于三一八惨案以后约半年多光景，三一八惨案的血痕，使鲁迅总结出"血债必须用同物偿还"② 的经验。从辛亥革命的酝酿起直至它的失败，鲁迅目睹了不少革命者流出的血，从而萌生出顽强的复仇意志，这也是鲁迅思想性格的一个重要特点。

鲁迅后期的《非攻》、《理水》等5篇作于1934～1935年间，距离《补天》等作品已有七八年了。这些小说在思想内容、艺术技巧等方面都和前期所作有较大的不同。30年代中期，中国社会的民族矛盾和阶级矛盾激化，日本帝国主义和国民党政府出于他们各自的政治利益的需要，正一唱一和地大搞尊孔祭圣的活动。在这种形势下，鲁迅连续写了《关于中国的二三事》、《在现代中国的孔夫子》、《中国人失掉自信力了吗?》等文；一面写作《非攻》、《理水》等历史题材小说，以现代思想与社会感受来处理古代题材。

《非攻》与《理水》是歌颂性的小说。在东北三省失守，榆关失陷，华北告急之时，鲁迅选取了墨子止楚攻宋的故事，创作了《非攻》。历史上的墨子是墨家的创始人，主张非攻，反对以强凌弱，提倡兼爱、急公好义，其思想代表了小生产者的利益。而在《故事新编》中的墨子，则是一个机智、善辩、反对侵略、反抗强暴的古代思想家的形象。为了"于民有利"，他不惜长途跋涉，同楚王、公输般及公孙高辩论、斗智，同时积极布置宋国作好战斗准备。由于

① 鲁迅：《1936年3月28日致增田涉信》，《鲁迅全集》第13卷，第659页。

② 鲁迅：《华盖集续编·无花的蔷薇之二》，《鲁迅全集》第3卷，第263页。

墨子的远见卓识和随机应变，在与公输般斗云梯中取得了胜利，制止了一场不义的战争。小说在树立墨子这一理想人物形象的同时，也讽刺批评了那些在九一八以后鼓吹“民气”的“空谈家”。

《理水》是《非攻》的姐妹篇，作于1935年11月。《理水》歌颂了“中国的脊梁”式的人物——大禹。他是夏朝的开国皇帝，古代治水的英雄。他是和墨子不同类型的人物，墨子依靠智慧，与人斗；大禹辛苦踏实，与大自然斗。小说用当时官场的庸俗腐败来反衬禹的伟大。在第一、二节中，大禹没有出场，而是尽量暴露官僚统治的黑暗腐朽和各色人物的丑态。在广大人民沦于一片汪洋，饥啼哀号，而政府官员及其御用文人却大办筵席，恣情享乐之际，一个样子平常、面目黑瘦如乞丐的大禹突然出现。在这“亮相”之后，又描写了他与众官员在如何治水上的一场争论，表现了他善于倾听百姓意见，总结父亲治水失败的教训，坚持改“湮”为“导”的机智与胆略。大禹在论战中力排众议，大胆革新的精神和那些官员们的昏愦顽固、墨守成规成为鲜明的对比。《理水》对反面形象的描写也有特点，文化山上学者们趾高气扬的无聊争论，水利局大官脑满肠肥、作威作福的丑恶嘴脸，都被鲁迅以讽刺的笔触一一写来，在嬉笑怒骂中报以极度的轻蔑和严厉的鞭挞。

《采薇》、《出关》与《起死》用小说的形式来进行深刻的社会批判。《采薇》取材于武王伐纣的历史记载，通过周伯夷、叔齐“义不食周粟”，欲隐逸而不能，终于饿死首阳山的描写，批判否定了他们消极避世的思想。《采薇》中的这两兄弟，是顽固守旧、迂腐可笑而又自命清高，披着“超然”、“隐逸”的外衣的糊涂虫形象。从作品本身来看，主要是批判伯夷、叔齐的逃避现实，这与鲁迅当时反对“超然”、“闲适”，执着于现实斗争的思想是一致的。此外，鲁迅还用漫画化的夸张笔法勾勒了小穷奇君和小丙君这些资产阶级文化人侈谈文艺，实则趋炎附势，毫无操守的丑态。小说最后还“捎带”着提到小丙君家的婢女阿金姐。这是一个虚拟的人物，但鲁迅曾写过《阿金》[①]，这个阿金依靠外国人，横行霸道，又喜欢散布流言蜚语，但也很卑怯，是洋大人的奴才。

《出关》写的是孔老相争，老子失败后西出函谷关的故事，小说的主题是批判老子的“消极无为”的思想。春秋末期，正是社会大变动时期，孔、老见解不同，孔子是“知其不可为而为之”，“以柔进取”[②]；老子则“无为而无不为”，“以柔退走”[③]，一事不做，徒作大言，小说安排了他们的矛盾冲突，结果孔胜老败，老子只好“以柔退走”。小说对于孔、老都是批判的，但作品更

① 鲁迅：《且介亭杂文·阿金》，《鲁迅全集》第6卷，第198页。

② 鲁迅：《且介亭杂文末编·〈出关〉的“关”》，《鲁迅全集》第6卷，第520页。

③ 鲁迅：《且介亭杂文末编·〈出关〉的“关”》，《鲁迅全集》第6卷，第520页。

突出了对老子“无为”哲学的批判。小说中，孔子是一个狡猾的逢蒙式的人物，而老子却像“一段呆木头”，作者让老子西出函谷，走流沙，到处碰壁，突出地描写了老子在出关过程中的狼狈相。鲁迅此文，是针对30年代社会上出现的一种崇尚空谈的倾向而发的。

最后一篇《起死》，在构思上与《出关》有联系。两篇的思想倾向十分接近。30年代帮闲文人在提倡“尊孔”的同时，还推崇老庄哲学，兜售“唯无是非观，庶几免是非”的处世之道，鼓吹“彼亦一是非，此亦一是非”的人生哲学，要求老百姓“无是非”，实际上是愚弄群众，培养奴才顺民。鲁迅深恶这种“唯无是非观”，《起死》取材于《庄子·至乐》篇中的一个寓言故事，用庄子与骷髅的消极出世和积极人世的矛盾冲突，来批判老庄哲学。情节是虚构的：庄子路遇1500年前死去的骷髅，施法术使其死而复生后，对方却揪住庄子向其讨还衣物，纠缠不清。庄子在狼狈不堪之际，不得不一反其“无是非观”，而据理力争，辩明了是非。庄子的哲学是“达观”，无是非，无生死，无贵贱，而为了摆脱那汉子，他只得喋喋不休地别生死，辨今古，分大小，明贵贱，从而自打耳光，并招来众人的笑骂，宣告了虚无主义的破产。这篇作品采用了讽刺短剧的形式，鲁迅抓住一系列喜剧性矛盾冲突，无情地揭穿了30年代某些文人宣扬“无是非观”的欺骗性。

《故事新编》在写作上的鲜明特点之一，是依据古籍和容纳现代。《故事新编》各篇的主要人物、主要事件，都有历史文献的依据，在这方面，研究者已作了大量的考证，说明《故事新编》的大量情节和细节都有古籍所本。无论是对墨子、大禹的歌颂，还是对伯夷、叔齐及老子、庄子的批评，基本上是历史人物的本来面目，鲁迅并未随意涂饰或对现实进行简单的比附与影射。但“博考文献”只是作为鲁迅的历史小说的“基础材料”，在写法上，他又是只取“一点因由”加以“点染”的。这“点染”，也就是通过艺术虚构，在历史材料基础上进行加工、提炼、改造和发展，将现代人的生活融入古人古事之中。经过这样的艺术创造，形成了《故事新编》古今交融的艺术特点，使古人和今人有机地纳人同一形象系列，将古代情节与现代情节有机地融为一体。这是《故事新编》与《呐喊》、《彷徨》在写法上最明显的区别。从《不周山》即《补天》起，直到末篇《起死》为止，都插人了对现代生活的反映。其中《理水》尤其突出，现代生活的篇幅，几乎占全篇的三分之二，使全文跳动着时代的脉搏，从而激起读者的共鸣。鲁迅这样做，目的显然是为了取得更好的战斗效果，而具体写作时则须在每一篇中努力发展古今两种人身上的共同之处，或歌颂或批评，这无疑有一定的难度。由于鲁迅渊博的历史知识和对现实社会深邃的洞察力，《故事新编》的古今交融被处理得天衣无缝，从而加强了作品的艺术感染力，满足了广大读者的审美需要。

不是“将古人写得更死”，而是将古人写活，这是《故事新编》又一个重要的艺术特色。古书的记载，以平面的记述为主，很少有对人物性格和内心世界的深入描绘。而鲁迅的历史小说则着重于对古人性格、精神和心理状态的深入开掘与扩展，并用“画眼睛”的手法加以渲染和强调。我们从《补天》中看到女娲的气度宏伟的创造精神，在《奔月》中看到羿在创业后的寂寞感与被欺骗后的愤怒之火，在《铸剑》中我们为黑衣人的冷峻与刚毅所震慑，而《理水》中大禹不辞辛劳、不怕诋毁的苦干和实干精神更是跃然纸上，引起读者的敬佩。此外，如老子的迂腐、庄子的狼狈也都得到栩栩如生的刻画。古人与现代人相距甚远，如何能将古人写活？从《故事新编》看来，鲁迅主要是从现实生活出发，寻找古人、今人思想感情上相通之处加以推想和发展。鲁迅不给古人戴上光圈，不“神化”或“鬼化”古人，而是将古人当作人，这是将古人写活的重要经验。

运用“油滑”手段，在穿插性的喜剧人物身上，赋予现代化的细节，为“借古讽今”服务，这是《故事新编》的重要手段。如何看待《故事新编》中的“油滑”是有关该小说集的争议与讨论中最引人注目的问题。鲁迅在《故事新编·自序》中说，由于《补天》中穿插了一个古衣冠的小丈夫，陷入了“油滑”的开端，还说“油滑是创作的大敌，我对于自己很不满”。但从《补天》开始直至13年之后的《出关》中的婢女阿金，《起死》中的汉子和巡警等等，这种“油滑”或“开一点小玩笑”的写法不仅没去掉，却越来越发展了。这些穿插性的喜剧性人物，不仅活跃于“舞台”，而且有时还满口现代生活的语言，如“OK”、“古貌林”、“海派会剥猪猡”、“来笃话啥西”等等，油腔滑调。这很像是戏剧舞台上丑角的插科打诨，有些类似鲁迅故乡浙东戏剧中的“二丑艺术”。这种舞台上的人物，有时可以脱离剧情而插入有关现代生活的语言、动作，作用是对现实进行讽刺。鲁迅历来喜爱民间艺术（包括民间戏曲），这种“二丑艺术”是中国人民的创造，是经过历史检验而为人民所欢迎的艺术手段，尽管其中有庸俗成分，但其艺术表现力和艺术效果都是好的。因而，可以把这种“油滑”看作是鲁迅吸取戏曲艺术的历史经验而作的一种尝试与创造①。

① 参见王瑶：《〈故事新编〉散论》，《鲁迅作品论集》，人民文学出版社1984年版。

第三章　20年代小说（二）

第一节　20年代小说概述

在20年代的小说创作界，“为人生”的现实主义小说是其中重要的一支。循此方向探索、作出实绩的，主要是在鲁迅影响下的文学研究会及与之相近的未名社、语丝社的一些成员。

20年代人生写实派小说家直接师承了“文学革命”倡导期《新青年》、《新潮》作家群的传统。在《新青年》上发表小说的鲁迅，及在《新潮》上发表小说的罗家伦、叶绍钧、俞平伯、汪敬熙、杨振声等，在《晨报》上发表小说的冰心，在《每周评论》上发表小说的胡适，在《星期评论》上发表小说的沈玄庐等，首开问题小说的先河。《狂人日记》、《药》、《伤逝》（鲁迅），《这也是一个人?》（叶绍钧），《是爱情还是苦痛?》（罗家伦），《渔家》、《贞女》（杨振声），《一个勤学的学生》（汪敬熙），《花匠》（俞平伯），《一个问题》（胡适）等作品，从各种角度触及当时严重的社会问题，在民主主义、人文主义思潮广为传播的背景下，表现了文学与现实的密切联系。

问题小说的初出固然是在文学研究会成立之前的1918~1920年间，但问题小说的写作极一时之盛、形成一种创作风尚，则与周作人在理论上的倡导，冰心、叶绍钧、许地山、庐隐、王统照等文学研究会会员的创作不可分离。周作人指出：中国过去没有问题小说，只有“教训小说”，五四新文学革命后才有问题小说的出现；它与“教训小说”不同，“提出一种问题，借小说来研究它，求人解决的，是问题小说”；“问题小说所提倡的，必是尚未成立，却不可不有的将来的道德”，“问题小说，是近代平民文学的出产物。”[①] 鲁迅说，自

---

① 周作人：《中国小说里的男女问题》，《每周评论》第7号（1919年2月）。

己写小说“原意其实只不过想将这示给读者，提出一些问题而已”[1]。文研会小说家群则是以“表现并且讨论一些有关人生的一般的问题”[2] 为共识的。

问题小说的主题、题材比较广泛。举凡家庭之惨变、婚姻之痛苦、女子之地位、教育之不良乃至劳工问题、儿童问题、青年问题、妇女问题、社会习俗问题、下层平民被压迫的遭遇、国民性的改造、人生的目的和意义……都有涉及。“问题小说”是充满各种矛盾的社会现实和写实派作家热心上下求索的创作心态碰撞的产物，也是五四启蒙精神和作家的人生思考相结合的产物，它适应了当时的社会精神心理的需求。问题小说在五四时期的兴盛，也是借鉴外国文学的结果，这种借鉴主要源于三个方面：有“提出问题的文学”[3] 之称的俄罗斯文学以及东北欧文学；五四初期作过较多介绍的挪威作家易卜生的问题剧；印度作家泰戈尔的哲理小说。当然借鉴是植根于对中国社会现实的真切考察基础之上的。

问题小说的代表性作家除了冰心、叶绍钧、许地山（在本章第二节论述），还有庐隐、王统照等人。

庐隐（1899～1934），原名黄英，福建闽侯人，五四时期是与冰心齐名的女作家。她的创作一开始也多为问题小说。《一个著作家》、《灵魂可以卖吗?》等篇，展现了一出出“血和泪”的社会悲剧，颇有社会意义。茅盾曾肯定：“‘五四’时期的女作家能够注目在革命性的社会题材的，不能不推庐隐是第一人。”[4] 在其代表作中篇《海滨故人》和《或人的悲哀》、《丽石的日记》等短篇中，“人生是什么”的焦灼而苦闷的呼问是其主调。《海滨故人》以“自叙传”的手法写露莎和几位女同窗从聚首言欢到风流云散的过程，宣泄了寻求人生意义和自我价值的郁闷心理，流露出强烈的女性意识和现代意识。她的探究的答案不同于冰心的“爱”，而是“恨”和“疑”。她以细腻多感的文笔，真切入微地袒露了五四知识女性中相当一部分人半新半旧的二重性格与心态，显示了出色的抒情才能。长篇《象牙戒指》、《女人的心》、《归雁》及《云鸥情书集》、《庐隐自传》等，大量运用日记体、书信体和第一人称叙述，对于男女情爱心理的描绘尤为成功，深受中国古典言情小说和婉约派诗词影响，风格感伤，基调悲戚，可与同时期的郁达夫媲美，是新文学抒情小说的开拓者之一。

王统照（1897～1957），山东诸城人。他的初期小说（如《雪后》、《沉

---

① 鲁迅：《英译本〈短篇小说选集〉自序》，《鲁迅全集》第7卷，第389页。

② 茅盾：《中国新文学大系·小说一集·导言》。

③ 高尔基：《俄国文学史·序言》，上海文艺出版社1962年版。

④ 茅盾：《庐隐论》，《文学》第3卷第1期（1934年7月）。

思》、《微笑》等)，在探究社会问题时，多用象征手法，执著地追求“爱”与“美”。《沉思》中的女模特儿琼逸本是“爱”与“美”的化身，而终为世所不容，象征着“爱”与“美”的幻灭。《湖畔儿语》写出对下层劳动者的殷殷关爱同情，较前切实。《生与死的一行列》写城市贫民魏老儿的悲剧一生，有力地控诉了社会的黑暗。《沉船》和《刀柄》显露了从问题小说向乡土文学的转向和进展，有震撼人心的艺术力量。1933年出版了王统照最重要的长篇小说《山雨》，这表明他把主要精力倾注到养育他的齐鲁大地，以中农奚大有一家的遭遇为线索呈纵向展开，笔涉城乡两地，写出了“北方农村崩溃的几种原因和现象，以及农民的自觉”[①]，画出了一幅新时代的“流民图”。小说人物形象血肉丰满，地方色彩浓郁，场景开阔，是一部成功的作品。

问题小说的著名作品还有《买死的》(李渺世)、《三天劳工的自述》(利民)、《偏枯》(王思玷)、《两孝子》(朴园)、《海的渴慕者》(孙俍工)等。

问题小说具有鲜明的时代气息和社会针对性；追求一些哲理色彩；通常是“只问病源、不开药方”，留下思考的余地，但也有些作家试图找寻答案，以“美”和“爱”来弥合缺陷，净化人生。社会功利的倾斜使之不免带有观念化与抽象化的陋病，人物形象被社会问题所冲淡，削弱了它的审美价值，只能说是一种特殊形态的“为人生”的文学风尚和潮流，尚未形成一个成熟的文学流派。

在现代小说史上最早显露出流派风范的，是1923年左右在鲁迅小说影响下，由文研会和未名社、语丝社一些作家创作的乡土小说。

鲁迅是开创乡土小说范型的先行者，他收在《呐喊》、《彷徨》中的名作(如《故乡》、《祝福》、《阿Q正传》、《孔乙己》等)以对东南沿海乡镇人事的出色描写，为现代小说的发展展示了新的路径。学步鲁迅、注目乡土的青年作家有许杰、王鲁彦、王任叔、许钦文、徐玉诺、潘训、台静农、彭家煌、黎锦明、废名、斐文中、蹇先艾、罗皑岚等，构成了20年代中期颇为可观的乡土小说家群体。

乡土小说的崛起，是写实派作家在坚持“为人生”文学观念的前提下，写自己熟悉的生活，克服“思想大于形象”的通病，逐渐走向成熟的必然归趋。这些来自乡村、寓居于京沪等大都市的游子，目击现代文明和宗法制农村的差异，在鲁迅“改造国民性”思想的启迪下，带着对故乡和童年的回忆，用隐含着乡愁的笔触，将“乡间的死生，泥土的气息，移在纸上，”[②] 以其刚健、清新、质朴之气使创作界面目一新，又由于挟带着各地乡情民俗的记实和描写，

① 王统照：《山雨·跋》，开明书店1933年9月版。

② 鲁迅：《中国新文学大系·小说二集·导言》，《鲁迅全集》第6卷，第255页。

显示了鲜明的地方色彩，从整体上呈现出比较自觉而可贵的民族化追求。虽然在对“国民性”的反思上还没有达到鲁迅似的深刻，但毕竟开拓了立足坚实的中国大地、发挥自己创作优势的写实派小说的新路。

20年代乡土小说家中不少是浙江、湖南、安徽、河南等地人。浙江天台的许杰（1901～1993）、镇海的鲁彦（1901～1944）、绍兴的许钦文（1897～1984）都是浙东人。许杰是那时“成绩最多的描写农民生活的作家”，“最长的《惨雾》是那时候一篇杰出的作品。”① 它以开阔的视野、雄健的笔触，酣畅淋漓地铺展了两乡村人们的“械斗”场面，惊心动魄地揭示了传统的私有观念和剽悍蛮野民风相结合所酿成的血的悲剧。此外，《赌徒吉顺》写“典妻”、《出嫁的前夜》写“冲喜”，也都展示了乡民的愚昧、落后。鲁彦是乡土写实派中成就最高的作家之一，《菊英的出嫁》写冥婚的古旧民俗，情节奇特，写得煞有介事，在荒唐的排场中隐现出深沉的悲痛。《黄金》以锐敏的感觉和遒劲的笔致把乡村的原始式的冷酷表现得淋漓尽致。如史伯伯终于在势利的乡风中被播弄得摇摇晃晃了。此外《屋顶下》、《阿卓呆子》、《李妈》等作品也都相当出色。许钦文以《故乡》命名自己的第一个短篇小说集，“自招为乡土文学的作者。”② 中篇《鼻涕阿二》就颇有《阿Q正传》的风格，以诙谐之笔写畸形人物，展示了宗法制农村中妇女被毁灭的悲剧。《石宕》写采石为生的劳动者的命运，《疯妇》以婆媳矛盾写乡村的陈规陋习，这些都是乡土小说的可贵成果。同是湖南作者，湘阴的彭家煌（1898～1933）和湘潭的黎锦明（1905～1999）风格各异。彭以稳健沉实著称，而又有相当多的喜剧色彩。《怂恿》揭露土豪劣绅横行乡里、鱼肉乡民，《喜讯》写老农寄望于将从师范毕业的儿子带来“喜讯”，却等来了儿子被当作政治嫌疑犯判刑的消息，笔法从容简练，技巧相当圆熟。黎锦明乡土题材的小说不多，但文笔不似其他人那般沉重，《出阁》写乡下姑娘出嫁的情景，颇富明朗、欢快的氛围，读来很有味道。以后名声很大的语丝社成员废名（1901～1967，湖北黄梅人）发展了这种倾向，在《竹林的故事》、《菱荡》、《浣衣母》等作品中，精心刻画出乡村生活的古朴、温馨、宁静、优美，有一种田园牧歌式的风情。未名社成员台静农（1903～1991，安徽霍丘人）的乡土小说有很高成就，曾获鲁迅的好评。他比一般作家更自觉地从乡土取材，又能加以更深刻的开掘，手法质朴，风格沉郁，悲剧色彩浓。《烛焰》、《拜堂》、《天二哥》、《红灯》诸篇，都很带鲁迅风。在对旧中国病态农村社会的解剖和农民精神病苦的表现上，台静农堪称坚实沉着的“地之子”。除上述作家作品以外，潘训的《乡心》、徐玉诺的《一只破鞋》、蹇先艾的《水

① 茅盾：《中国新文学大系·小说一集·导言》。

② 鲁迅：《中国新文学大系·小说二集·导言》，《鲁迅全集》第6卷，第247页。

葬》、王任叔的《疲惫者》、罗皑岚的《来客》等，也各有成功之处。

乡土小说在艺术上无疑比问题小说更趋于成熟，成就较高。大多注意人物和环境的关系，人物性格比较鲜明、生动，注重地方风物、风俗画的描绘。作者们开始较为自觉地追求创作个性和艺术风格，或气魄恢宏（许杰）、或朴实沉郁（台静农）、或细腻简洁（彭家煌）、或于诙谐中带着冷讽（鲁彦）……推动了现代小说在写实方向上的长足进展。乡土小说对现代文学的整体格局也有长远的影响。

从总体上看，以文学研究会作家为中坚的现实主义小说，立足社会现实，关注民生疾苦，针砭社会痼弊，执著于人生意义的探寻，同情被侮辱和被损害的下层劳动者，表现出鲜明的人道主义、民主主义精神，体现了“为人生”的文学观，有着较强的社会意义和认识价值。他们的艺术倾向虽也有若干主观情愫的点染和淡淡的感伤情调，不无浪漫抒情的渗透（个别作者如王以仁则酷肖浪漫抒情派），而基本倾向则是趋于客观写实，强调对外在世界的精密观察与真实再现，于沉着厚实中流露出深沉、峻烈的情怀，同时又呈现了各个作家多姿多彩的艺术风范。在现代文学的长河中，他们的创作使现实主义在20年代形成了一江壮阔的洪峰。

与“为人生”的写实派小说相对峙的，是前期创造社和与之相近的其他社团的一些小说家。他们不注重对客观现实的真实再现，而是力主忠于自己“内心的要求”，标举自我情绪的审美表现，在20年代的小说界，别立新宗，另辟蹊径，开拓出现代小说新的园地——浪漫抒情的小说创作。

这一流向的代表性作家首推郁达夫。除他而外，创造社的郭沫若、倪贻德、叶灵凤、陶晶孙、叶鼎洛、周全平及冯沅君（她虽非创造社成员，但其作品多在创造社刊物上发表）等，浅草—沉钟社的陈翔鹤、林如稷，弥洒社的胡山源，艺林社的刘大杰，乃至文学研究会会员王以仁、滕固等，都是风格相近而各具特色的小说家。他们共同塑造了这一流派的整体形象。

在前期创造社的小说家中，张资平（1893～1959，广东梅县人）初期的某些短篇小说（如《梅岭之春》、《她怅望着祖国的天野》等）间有浪漫感伤的气息。长篇小说《冲积期化石》（新文学史上第一部长篇）也采用自叙传写法，而其大部分小说（从《飞絮》开始）则更接近写实主义而颇有自然主义色彩，终至沉湎于性爱、肉欲描写的恶趣，殊不可取。“创造社”系统的小说家中，他俨然一颗“脱了轨道的星球”。创造社的大部分小说家主要接受的是郁达夫的影响。倪贻德（1901～1970，杭州人）收在《玄武湖之秋》和《东海之滨》两个集子中的小说，堪称浪漫抒情派的正宗。主人公多为画家、艺术青年（倪本人是美专毕业），清寂失意、感觉锐敏，在怀旧中排遣感伤的情绪，富阴柔之美。强烈的自我表现与赤裸裸的真情流露，使他的小说非常接近郁达夫风

格。陶晶孙（1897～1952，无锡人）自称是一直写新浪漫主义小说的作家，在日本有长达十五年的留学经历，所作有浓重的东洋风味。代表作《木犀》全篇笼罩着木犀花的香气，把主人公忆念中的师生恋情写得虚幻而温馨，飘逸而甜美。《音乐会小曲》全篇分三章，以春、秋、冬三季更迭及音乐的旋律，感应人物与三位女性之间微妙的情愫，形式上颇为别致、精巧。他的小说也喜用"晶孙"或"无量君"为主人公命名，日本"私小说"的影响历历可见。与陶晶孙作风近似的叶灵凤（1905～1975，南京人），文学创作时间很长，有《女娲氏之遗孽》、《菊子夫人》、《鸠绿媚》、《处女的梦》等短篇小说集及长篇小说《爱的滋味》、《红的天使》、《未完成的忏悔录》等多种。擅写恋爱题材，情节扑朔迷离而结构多变，受到弗洛伊德学说的很深影响，对于变态性心理的描写有相当深度。《女娲氏之遗孽》解剖有夫之妇蕙与青年学生箴相恋时的隐秘心理，丝丝入扣，《姊嫁之夜》写姊弟之间的幻恋，《红的天使》写多角恋爱，《落雁》写老人狎男色，《鸠绿媚》写怪诞的骷髅之恋，古今错综，真幻莫辨，至为新异。《未完成的忏悔录》写法变化多端，开阔灵活。叶灵凤的小说为浪漫抒情派小说提供了不少新鲜的艺术经验。冯沅君是创造社推出的唯一有影响的女作家。冯沅君（1900～1974，笔名淦女士，河南唐河人）以《卷葹》、《春痕》、《劫灰》三个短篇集，显示了与文研会的冰心不同的女性文学风格。她崇尚"主观"、"个性"的表现，所作皆带自传性，表现了五四青年女性对爱情的大胆追求与家庭人伦之爱和男女异性之爱的冲突，委曲动人，别具风姿。《旅行》、《隔绝》、《隔绝之后》采用第一人称或书信体手法，写出时代女性在两难处境中的复杂心理，思想内涵较为丰富，笔触大胆泼辣，"实在是五四运动直后，将毅然和传统战斗，而又怕敢毅然和传统战斗，遂不得不复活其'缠绵悱恻之情'的青年们的真实的写照。"①

弥洒社和浅草—沉钟社在艺术倾向上与前期创造社相呼应，为20年代浪漫抒情文学推波助澜。胡山源（1896～1987，江苏江阴人）有《散花寺》等小说。作为五四时期专心致志写爱情小说的社团——弥洒社的主要小说家，胡山源的《电影》、《三年》等篇，歌颂圣洁的爱情，描写主人公的爱情体验，并不顾及作品的结构情节，以散文化的体式而与郁达夫的抒情小说相吻合，显示了浪漫抒情小说的共同性。他的一篇《睡》，被鲁迅赞为实践"弥洒社"宣言、"笼罩全群的佳作"②。浅草—沉钟社的陈翔鹤（1901～1969，重庆人）的小说也接近郁达夫，他的《不安定的灵魂》、《西风吹到了枕边》、《独身者》、《茫然》、《写在冬空》等，都属自叙传体的浪漫小说，常有一个名为C君（陈的

① 鲁迅：《中国新文学大系·小说二集·导言》，《鲁迅全集》第6卷，第245页。

② 鲁迅：《中国新文学大系·小说二集·导言》，《鲁迅全集》第6卷，第242页。

第一个字母）的主人公，带着郁达夫笔下人物的穷愁潦倒、感伤迷惘，追求个性解放，在人世之丑中彰显艺术之美，都有相当强烈的主观抒情倾向。林如稷（1902～1976，四川人）是浅草社的发起人，他的小说《流霰》、《将过去》，在创作风格上受郁达夫的影响较为明显，着力刻画人物内心的苦痛、颓丧与忏悔。“向外，在摄取异域的营养，向内，在挖掘自己的魂灵，要发见心灵的眼睛和喉舌，来凝视这世界，将真和美唱给寂寞的人们”，“却唱着饱经忧患的不欲明言的断肠之曲”[1]。鲁迅的评价道出了林如稷、陈翔鹤等浅草—沉钟同人小说的抒情风貌。

文学研究会中的一些成员也深受抒情小说大家郁达夫的影响。王以仁（1902～1926，浙江天台人）的《孤雁》、《幻灭》在自叙传的体式、凄苦变态的人物心理、忧郁感伤的情调、亦叹亦咏的笔致诸方面都酷肖郁氏，被众多论者推为很带郁达夫色彩的作家，甚至郁达夫自己都称“他是我直系的传代者。”[2] 文学研究会的另一位成员滕固（1901～1941，上海宝山人）的风格有与王以仁相近之处。他对绘画颇有研究，其代表作《壁画》写青年画家单恋三位女子而不果，乃以血作画于壁，发泄失恋的悲哀，笔调奇峭。另外一些作品如《石象的复活》、《古董的自杀》等，也多写主人公对异性的单相思，且多有癖性畸行，带唯美倾向。

以郁达夫为代表的浪漫抒情派小说，在艺术表现上有一些共同的美学特征，形成了独特的小说文体，为中国现代小说提供了崭新的写法：

侧重自我表现，主观色彩浓厚。这派作家多把小说作为作家的“自叙传”，喜用第一人称叙事，或者像达夫为他的人物取名“老郁”、“于质夫”一样，用“爱牟”（郭沫若）、“晶孙”（陶晶孙）、“C君”（陈翔鹤）等来塑造其自我形象，染上了浓重的自我表现的色彩，真实地袒露作者一己的内心，在经历、气质、个性上完成自我文学形象，进行痛苦的自我暴露、自我反省乃至自我赎罪。他们笔下的“多余的人”、“零余者”形象，正是五四一代浪漫而善感的青年的自我写真，这类小说因此也被称为“自我写真小说”、“身边小说”等。这类小说在一定程度上受到日本“私小说”（亦称“自我小说”）的影响。

不注重事件的外部描写，侧重宣泄、表现作家的情绪、感受、心境、心态（特别是变态性心理和肉欲苦恼），以此作为结构小说的线索，因此这类小说又被称为“情绪小说”、“情调小说”等。从而突破了传统小说以事件情节为结构的框架，实现了从“情节小说”向“情绪小说”的演变，显示了浪漫抒情小说根本的特征：散文化和诗化的倾向。《漂流三部曲》（郭沫若）、《一个流浪人的

---

① 鲁迅：《中国新文学大系·小说二集·导言》，《鲁迅全集》第6卷，第242页。

② 郁达夫：《新生日记》，《郁达夫日记集》，浙江文艺出版社1986年版。

新年》(成仿吾)、《音乐会小曲》(陶晶孙)等都是淡化情节，浓化情绪，饱含作者强烈的感情体验，富有诗情意境，逼近作者的个性与气质，因而成为个性主义在小说领域的重要体现，开创了现代小说的新体式。

在创作方法上，这类小说以浪漫主义为主，同时又兼采某些现代主义技巧[①]。受弗洛伊德泛性学说的影响，不少作品写梦、写潜意识，《喀尔美罗姑娘》、《残春》(郭沫若)就把梦作为潜意识的一种表现来写，按照精神分析学说来写梦。《木犀》(陶晶孙)则表现人物变态的性心理，也有弗氏的明显影响。一些小说接受德国表现派的文学主张，不是反映外部客观生活，而是着力表现作者主观品性气质，认为艺术不是再现，而是"表现"。如《青烟》(郁达夫)、《残春》、《喀尔美罗姑娘》(郭沫若)就都采用了表现主义的幻影、梦境手法。至于现代主义小说的常用技巧意识流，更是被多位作家所化用。《阳春别》、《残春》(郭沫若)，《将过去》(林如稷)，《木犀》、《音乐会小曲》(陶晶孙)等都是如此。《将过去》是一篇大量运用意识流技巧的小说，时空跳跃，潜意识的表现，奇特的联想，醉后的感受，隐居中的孤独感……呈现出浓郁的现代派色调。这派作者是20年代在小说创作中最早受现代派文学影响的群体。

浪漫抒情派小说是五四文学中最明显受西方文学影响的文学现象。德国浪漫派文学中，歌德《少年维特之烦恼》、施托姆《茵梦湖》有多种中译本，屠格涅夫的小说散文《初恋》、《前夜》、《父与子》也成了五四文学界译介的热点，卢梭《忏悔录》颇受浪漫抒情派文学青年的钟爱[②]。法国诗人果尔蒙的田园诗、英国湖畔派诗人华兹华斯咏叹大自然的诗篇、俄国浪漫派诗人普希金、英国浪漫主义诗人雪莱的诗作，都在这派作家中激起回应。他们还欣赏与吸收了尼采、弗洛伊德的思想，吸纳了王尔德唯美主义、法国象征主义、德国表现主义等"新浪漫主义"这些"世纪末"果汁。他们受西方文学和日本文学的影响是广泛而驳杂的。欧洲浪漫主义文学的原有特征，那些原始的传奇格调和近世的幻想趣味，法国文学中宗教的神秘与热烈，英国文学中对自然之神的崇仰与感伤，并未在五四文学中明显地被采纳与表现出来。五四浪漫抒情派文学集中地抒写出感伤、忧郁、孤独的情调，郁达夫曾称之为"殉情主义"，郑伯奇则称之为"抒情主义"，"十九世纪初期英法德俄各国平民作家那种放荡的精神，古代追怀的情致，在我们的作家是少有的。我们所有的只是民族危亡、社会崩溃的苦痛自觉和反抗争斗的精神。我们只有喊叫，只有哀想，只有呻吟，只有冷嘲热骂。所以我们新文学运动的初期，不产生与西洋各国十九世纪(相

① 参见严家炎:《中国现代小说流派史》，第二章，人民文学出版社1989年版。

② 参见范伯群、朱栋霖《1898—1949中外文学比较史》，上册，第352～355页，江苏教育出版社1993年版。

类）的浪漫主义，而是二十世纪的中国所特有的抒情主义”。[1] 五四浪漫抒情派小说以自我表现为中轴，具有强烈的主观色彩和浓重的感情投影。五四时代追求个性解放、肯定自我价值的风气，对黑暗现实的不满和叛逆意识，对光明理想的憧憬和感伤苦闷的心理波澜、忧郁浪漫的情怀，在作品中都有出色的表现。个性主义的张扬是他们最突出的精神印记。就艺术表现而言，则是浪漫主义的基调上加进了某些现代主义的音符，这种自我写真的抒情小说更新了传统的小说作法，丰富了小说的体式，以较高的美学价值，为中国现代小说的发展作出了历史贡献。

第二节　叶绍钧　许地山　冰心

叶绍钧（1894～1988），名圣陶，江苏苏州人。1914 年开始文言小说的创作，1919 年发表在《新潮》上的《这也是一个人?》，作为他最早引起文坛注目的白话小说，提出了妇女人格和社会地位的问题，在当时的“问题小说”潮中有一定的地位。20 年代，叶绍钧相继出版《隔膜》、《火灾》、《城中》等五个短篇小说集。1928 年发表的长篇小说《倪焕之》作为新文学初期少见的长篇创作（也是他自己唯一的长篇小说），具有拓荒的价值。叶绍钧是新文学开创期最早取得较高知名度的作家之一。

叶绍钧的小说创作经历了由问题小说向较广的社会现实拓展的过程。初期的“问题小说”，从《新潮》时代到参加文学研究会之后的二三年间，叶绍钧以“爱”与“美”的追求，回答严峻现实对他的提问。《潜隐的爱》、《伊和他》等就是这样的作品。在那些描写妇女儿童、农人的小说里（如《义儿》、《小铜匠》、《晓行》、《寒晓的琴歌》），倾注着叶绍钧诚挚的爱心。在江南小镇担任小学教员的叶绍钧，以学校为基地，把他的目光投向周围更为广阔的生活，使他的小说呈现出较为开阔的社会画面。小市民的灰色生活就是他在这时期表现得最为成功的对象。《晨》生动地记下了作者对小市镇之晨的一瞥，把不同身份、个性的市民阶层的人物写得入木三分，曾受到朱自清的推崇。《隔膜》、《遗腹子》等篇无情地讽刺了小市民无聊、庸俗、空虚、陈腐的心态和习气。这类作品在现代文学史上有着独特的价值。

以教育界、学校生活为题材的小说在叶绍钧的全部小说作品中占有相当大的比重。他是带着自己丰富的生活阅历走进新文学开拓者的行列的。长年的教员生涯（从 1912 年开始，他历任小学、中学、大学教员达数十年之久），使他对现代中国教育界的情形了解得深切详明，对学校生活的各个侧面观察得细致

① 郑伯奇：《〈寒灰集〉批评》，《洪水》3 卷 33 期。

入微，对教员和学生的思想状态、希望欲求、心理活动了如指掌。作为中国现代教育史的见证人，在中国现代作家中，像叶绍钧这样多方面地、深刻地、成功地描写了教育界的种种现象和心态，并无第二者可与之匹敌。叶绍钧是新文学史上最早出现和最有成就的“教育小说家”。

暴露旧中国教育界黑暗的内幕，并透过教育界而把批判的矛头指向整个旧社会，是叶绍钧“教育小说”的基调。他以身临其境般的感受和同情，相当深刻地反映了下层知识分子（主要是中、小学教员）在旧社会贫穷悲苦的生活状况。克扣穷教员薪水以饱私囊（《饭》），学款充作军饷，学校变成“学店”（《半年》），反动当局对教员的迫害（《一篇宣言》），军阀混战逼得教员疲于奔命（《潘先生在难中》）……表达了兼教员、作家于一身的叶绍钧从一个侧面对旧中国现实的透辟剖析。

与此同时，叶绍钧对作为知识阶层一部分的教员，也有着严峻的解剖与审视。《搭班子》里的择如、《校长》中的叔雅、《前途》中的惠之、尤其是名篇《潘先生在难中》里的潘先生……这些人物心灵的污垢与细菌，在叶绍钧笔下都被剔抉而出：软弱、自私、动摇、畏葸、空虚。潘先生是一个带有浓厚小市民气味的卑琐形象，他的苟安侥幸的心理和表里不一的性格被刻画得淋漓尽致。1925年以后叶绍钧在五卅惨案的冲击下，更多地看到了教员知识分子身上出现的革命、反抗的一面，《抗争》中的郭先生是这样，《城中》的丁雨生亦是如此。《夜》写于四一二事变后半年，较早在小说中对国民党反动当局制造的白色恐怖进行了愤怒的揭露，提出了有力的抗议，并且塑造了一对为革命献身的教员夫妇，赞扬了知识阶层中先锋分子的英雄气概；通过烈士老母始而恐惧、终则觉醒的过程，显示了普通民众在血腥的现实面前昂首奋进的坚强决心，情节发展以明暗两条线索交叉推进，也颇具匠心。

《倪焕之》（1928年）是叶绍钧唯一的长篇小说。它几乎动用了作者在教育界生活的主要积累。在小学教员倪焕之的身上，叶绍钧比较完整地写出了知识分子从辛亥革命到小说问世前一年的大革命失败这一段期间的追求与遭遇。倪焕之是一个有着崇高追求和美好理想的热血青年，他抱着“教育救国”的宗旨，满腔热情地献身于自己的事业，尽管这种教育本身带有相当浓厚的改良主义色彩，还是为社会恶势力所不容。他把一切希望“悬于教育”、企图以教育改造社会的努力碰壁了。他所追求“理想爱情”也与他的“理想教育”一起遭遇到危机，妻子金佩璋与他的隔膜也越来越深。他从潜心于教育改革到最后在革命者王乐山的影响下投身社会革命的洪流，但又经受不了革命的曲折，在苦闷、彷徨、软弱、动摇中走完了自己的人生道路。这正是当时一部分小资产阶级知识分子寻求真理之路的真实写照。《倪焕之》展现了20年代某些小资产阶级知识分子的性格演变史。倪焕之的性格由于被置放在一个比较广阔和较为长

久的时空环境中，发展有层次，侧面也较丰富，前后对比鲜明。但小说后半部显得不如前半部紧凑。小说中有的人物（如王乐山）形象不够丰满，结构也不很严密，不过，在20年代长篇小说还相当冷清的时候问世的《倪焕之》，是显示了作者趋向成熟的现实主义风格的，在文学史上具有一定的意义。无论是短篇，还是长篇，叶绍钧这些以知识分子为主角的小说都浸渍着一种作为知识者的作家的自省意识，为鲁迅致力的“改造国民性”的命题又增添了一个重要的佐证。

叶绍钧几乎没有写过工人题材，在仅有的几篇农村题材的作品中，《多收了三五斗》反映30年代“丰收成灾”的畸形社会现实，十分成功地表现了农民的痛苦和不幸，是当时动乱的农村的一幅灰色剪影。小说以“露胸朋友”群象为主角，艺术构思上显得颇为别致。

叶绍钧小说的突出艺术成就，在于他对“灰色人生”的冷静观察和客观描写，表现了鲜明的现实主义的特征。他善于把自己的意图和感情隐藏在客观的叙述之中，在情节的发展中，让人物通过自身的语言、行为和心理、神态等来表现他的性格，而不外加任何主观的发挥与评价。潘先生形象的成功塑造就是一个适例。作家的冷隽、客观的风格色彩并不排斥他的内在热情和主观见解，正如他自己所说的，他“很有些主观见解”，只是寄托在“不著文字的处所”罢了。冷静观察和客观描写，在叶绍钧小说风格的诸因素中最为突出。他带着一双透入的观世的眼，冷静地谛视着蜷伏在旧中国暗陬一角里的被侮辱与被损害者。他的内心满蕴着悲悯之情，而在落笔之际却藏而不露、冷隽含蓄，“意”常见于言外，情不外露文中，当然这绝不是超然物外，冷漠无情。从《苦菜》到《多收了三五斗》，叶绍钧对农民的同情深深地潜伏在不动声色的笔致后面。

同情与讽刺兼备，是叶绍钧对小市民知识分子用笔的基本特色。对于潘先生、吴先生（《饭》）、叔雅（《校长》）以及《一包东西》、《英文教授》等作品的主人公，在生活的碾盘重压下的知识者，作者看不惯他们的怯弱、空虚、玩忽职守、自私自利，不由要刺它一下，期望他们有所改变；但是他也深知他们的甘苦，造成他们这些不良表现的原因是复杂的，有时他们自己也不能掌握自己的命运。这些人物身上沾有的细菌是那个黑暗社会的赐予，因此他在嘲讽的同时又毫不含糊地把笔锋穿过这些人而指向其背后的黑暗现实制度，从而使他的批判现实主义达到了一定的深度。这样有讽刺、剥露，又有同情、理解，而这两方面又都含蓄不露，于是讽刺也就显得温婉、醇厚，不失叶绍钧客观写实的基本风格。

结构多变、精于布局，讲究结尾饶有余味，是叶绍钧小说风格的又一方面。《倪焕之》以一个人的遭遇为纵线，辅以纵横交织的人际网络。《多收了三五斗》无一中心人物，颇有散文风，《金耳环》以“戒指”一物贯穿全篇，写

了一个士兵的悲剧，《遗腹子》写女人的七次生养，力避写法的雷同，而《抗争》、《多收了三五斗》、《前途》、《潘先生在难中》、《风潮》等不少小说结尾的艺术匠心，尤见功力。叶绍钧小说的结构艺术颇似作家故乡苏州园林的格局，尺幅之间，峰回路转，前后的呼应，彼此的匀称，都有精心的设计，走出园门，还令人回味再三。早在20年代，评论者就高度肯定了叶绍钧是和鲁迅一样讲究结构的少数小说家之一。

同所有五四小说家一样，叶绍钧也受到外国文学的启发。他最初“作小说的兴趣可说由中学时代读华盛顿·欧文的《见闻录》引起的”[①]，但是他不模仿欧文的诗味风格，他羡慕欧文那种清新的创意，他对“灰色人生”的冷静客观再现与同情讽刺兼具的风格，显然与契诃夫小说异曲同工。他对小人物卑琐人物的刻画，也得陀斯妥耶夫斯基“抹布”情结的精髓。但是叶绍钧的创作对外国小说的借鉴了无痕迹。他的小说文字整饬、严谨、平实、纯正，既无欧化的成分，又没有半文半白的现象，十分讲究规范化，即使是从最严格的语法学的角度来审视其作品，都是经得起推敲、耐得起咀嚼的。叶绍钧的文学语言没有五四作家常有的欧化气味，深厚的古典文学修养和严肃踏实的写作态度，使叶绍钧的文学作品为中国现代汉语的规范、纯洁、健康作出了不可磨灭的贡献。

叶绍钧是文学创作的多面手。短篇小说最为擅长（相对说来，他缺少驾驭长篇的艺术魄力），在童话创作上则是现代中国童话的开山。从1921年开始创作《小白船》到1923年出版结集《稻草人》和1931年出版《古代英雄的石像》，叶绍钧把现实世界引进童话创作的领域，注重儿童情趣和教化作用，有着鲜明的中国特点。叶绍钧作为文学研究会的一位代表作家，在五四文学史上有着重要地位。

许地山（1893～1941），笔名落华生，出生于台湾省台南府城（今台南市）。他的创作一开始，也汇入了问题小说的热潮之中，却出手不凡，显出了与叶绍钧、冰心、王统照、庐隐等人不同的奇彩异趣。

他的小说故事往往发生在缅甸（《命命鸟》）、印度（《商人妇》）、新加坡（《醍醐天女》）、马来亚（《缀网劳蛛》）等异域，国内的“生活区”大多在闽、粤等地（《换巢鸾凤》、《黄昏后》等）。可以说，许地山（以其第一个短篇小说集《缀网劳蛛》为代表）的小说引人注目的特点就是这异域色彩：彩云缭绕的瑞大光塔，碧浪翻涌的“干多支”，人迹罕至的丛莽森林以及椰树、蒲葵、槟榔、大象、孔雀，美妙的“雀翎舞”，动听的“巴打拉”……一切都呈现着馥郁清新的南国风情与异域色彩。其次是他小说中的宗教氛围：法轮学校、《八大人觉经》、乞食、礼拜、涅槃、晚祷、讲经说法、极乐寺、放生池，还有敏

① 叶圣陶：《过去随谈》，《脚步集》，新中国书局1931年版。

明、加陵以情死为超度，尚洁以宗教精神对待生活中的不幸以及惜官的乐天知命、克己容人，又使许地山的小说流溢出某种宗教的气息。第三是在情节上，几乎都贯串着一条爱情的线索，如《命命鸟》中的加陵与敏明、《商人妇》中的林荫乔与惜官、《缀网劳蛛》中的长孙可望与尚洁、《换巢鸾凤》中的和鸾与祖凤、《枯杨生花》中的云姑与日晖乃至《黄昏后》中的关怀与其亡妻，这些男女主人公悲欢离合、清妙幽婉的爱情故事，都相当曲折离奇。异域色彩、宗教氛围、爱情线索的交织融合构成了许地山初期小说倾向于浪漫主义传奇的三个主要因素。实际上，这三者也不妨说是罩在这些作品上面的三重“纱幕”，隐伏其下的是作者深沉的身世之痛、家国之感和良苦用心。

许地山祖籍广东，出生在台湾，后随全家落籍于福建龙溪。少时即饱尝颠沛流离之苦，及长则独自谋生于漳州和缅甸仰光。1917 年，当了几年教员的他又只身来到北京读大学。这样的经历既开扩了他的见闻，又使他深味了生活的艰难。他的父亲和两个兄长曾亲身投入保家爱国的战争和起义。幼受庭训，在他的思想中积淀下关注民生疾苦、国事安危的爱国民主意识。一旦提笔创作，他自然要利用自己所有、别人所无的特殊生活经历，把他的小说世界移置于异国他乡的土地上和苍茫浩渺的“海世间”，而其本意却是借异域写故土，表现了许地山式的否定现实的独特方式。当然，许地山笔下的东南亚、“海世间”并非他的理想国，这里也有专制、欺骗、背叛，也有对人的尊严的践踏。这位孩提时代就生活在佛教氛围里，后又曾加入基督教的燕京大学神学院的学生，时时感到人道主义和宗教思想的矛盾。

《命命鸟》讲述仰光一对青年男女——世家子弟加陵和俳优之女敏明因爱情受到家庭反对，遂双双携手投湖自尽的故事，有力地控诉了封建婚姻制度对青年的戕害，也流露出明显的消极出世、重返“极乐国土”的宗教情绪。敏明和加陵在遍游幻境以后，看透了人世的污浊，想到人生的彼岸寻觅一方净土。他们最终选择了这样的归宿：从容携手共涉湖水，“好像新婚的男女携手入洞房那般自在”。死亡、殉情，在这对恋人看来，有一种超尘脱俗的魅力，故事的结局处理得颇为别致，富于传奇性。

《商人妇》中的惜官、《缀网劳蛛》中的尚洁，都曾被丈夫遗弃，后历遭劫难、流落异邦，但她们在命运的播弄面前，以宗教的容忍心、苦乐观处事待人。惜官被发达致富的丈夫卖给一个印度商人，在印度商人病故后，她又重游旧地，千里寻夫而不果。在她看来，“人间一切的事情本来没有什么苦乐的分别，你造作时是苦，希望时是乐；临事时是苦，回想时是乐……”这种苦乐无别的达观的信念，既有沉稳坚毅的积极面，也有某种消极面，无不体现着作者人生观的二重性。他的小说里徘徊着释迦和基督的幽灵，他的主人公常常用宗教的教义自慰亦以慰人，在人生的种种磨难面前泰然自处，这固然寄托着他无

所寄托的无望的希冀；另一方面，作为文学家和宗教学者的许地山，在本质上，是从哲学的角度来对待宗教的，这使他的作品颇富宗教哲理色彩。他也以在文学创作中表现出宗教意识与宗教热情而被称为“中国的夏多布里昂”。

《缀网劳蛛》里的尚洁，得失随缘，不求闻达，一切都任其自然，“表面看来是逆来顺受的弱者，实际上却是达天知命的强者”[①]，她的这种人生态度并没有导向对现实人生的否定，却进一步强化了人物生存的意志，是有积极意义的。“缀网劳蛛”包含了作者对人生的一种深刻独到的隐喻[②]，人生如“网”，人世如“网”，这“网”既来自客观现实，又来自人类自身的主观精神，社会对人的制约和人与社会的关系紧相交织。许地山把对人生的思考探究推到了哲学的、形而上的境界。可见，他真实的意图是从教义里“拈取一片”，放进一个他自认为合理的人生观，而并没有把小说化为形象的宗教教义。这从他日后小说宗教趣味的日渐淡薄、以至洗脱净尽也可以见出。作为宗教学者，许地山小说创作受到印度文学与佛教思想影响，他接受了泰戈尔的宗教思想与文艺观。难得的是，“他把基督教的爱欲，佛教的明慧，近代文明与古旧情绪糅合在一处。”[③] 毫不牵强地融成一片，由此形成了他特异的东方式的情调风格。许地山也确乎曾“立愿尽此生，能写一篇爱情生活，便写一篇；能写十篇，便写十篇；能写百、千、亿、万篇，便写百、千、亿、万篇。”[④] 可他的写爱情，只不过是为他的小说披上一件恋爱的外衣罢了，表达的仍然还是作者充满二重性的人生观，是五四时期市民意识的产物。正因为如此，茅盾认为，许地山在五四初期的作家中是“顶不回避现实的一人”[⑤]，外表是浪漫的，而骨子里却是写实的。

1928年发表的《在费总理的客厅里》便是使这种写实的迹象变为明显的现实主义倾向的开端。从那时起，许地山一改初期浪漫传奇的偏嗜。在激烈动荡的时局冲击下，他直面中国社会现实，小说背景亦从异域、乡野转向北平、广州等大都市，资本家、官吏、警察、交际花、城市贫民、乞丐、游民……出现在他的小说里。他抨击费总理这个伪善无耻的资本家及其依靠的反动政权（《在费总理的客厅里》），讽刺洋奴的丑态行状（《三博士》），鞭挞大发国难财的交际花（《无忧花》），在对妓女非人的生活寄予同情的同时，揭露玩弄她们的达官贵人的荒淫无耻（《人非人》）。社会的不平和阶级的对立，开始成为这

---

① 陈平原：《饮过恒河圣水的奇人》，见曾小逸主编《走向世界文学》，湖南文艺出版社1985年版。

② 参见殷国明《中国现代文学流派发展史》，广东高等教育出版社1989年版。

③ 沈从文：《沫沫集·论落华生》，上海大东书局1934年版。

④ 许地山：《无法投递之邮件·给爽君夫妇》，《缀网劳蛛》，商务印书馆1925年版。

⑤ 茅盾：《落华生论》，载《文学》第3卷第4期（1934年10月）。

一时期许地山小说的基本背景，虽然在根本上他还没有能够彻底摆脱宗教观的影响。中篇小说《玉官》（1939）就集中地暴露了他创作思想的这一矛盾：一个甲午海战阵亡士兵的未亡人玉官，靠着坚韧的意志顽强地生活了下来，但是，在她的灵魂中，却是对基督教义的虔信与对民族之根的淡忘。此外，作品对当时革命形势的描写也模糊了前进与倒退的界限。

标志着许地山走上切实沉着的现实主义创作道路的，是他1934年发表的《春桃》和1940年发表的《铁鱼的鳃》。《春桃》以饱含感情的笔触，刻画了一个在命运恶浪的播弄面前稳健地驾驶着人生之舟的强者——春桃。当兵匪战祸使春桃的生活中同时出现了李茂和刘向高两个男人的时候，这位朴实坚强地位卑微的劳动妇女作出了自己勇敢的、也让别人吃惊的选择，在"我是我自己的"、"咱们的事，谁也管不了"的信念统驭下，她和两个男人开起了"三人公司"，以自己的意志支配自己的命运，以自己的生活逻辑来安排自己的生活，表现了劳动者在生活的重压下相濡以沫的高尚情操和道德准则。春桃的性格正是在苦难命运的反衬下显得熠熠生辉、高洁华美，并为读者和论者一致肯定，是20世纪中国文学史上难得的富有现代气息与魅力的下层女性形象之一。春桃的积极进取的人生观不仅显示出了比敏明、尚洁、惜官、玉官等女性高得多的道德审美价值，更显示了作者许地山对劳动人民的真正了解。《铁鱼的鳃》以报国无门的科学家雷教授的不幸遭遇、不幸结局为基干，把批判的矛头指向国民党当局的卖国政策，既歌颂了雷教授的爱国热忱，又暗示了"科学救国"纯属幻想，全篇袒露着雷教授（同时也代表着作者）深沉执著的爱国情怀，风格苍劲坚实。这种变化是许地山在抗战爆发后的香港积极投身于抗日救亡运动所留下的鲜明印迹。《春桃》、《铁鱼的鳃》以切实的现实背景和鲜明的时代色彩，改变了人们对他初期小说的观感。从浪漫传奇转向客观写实，许地山一步步走出了曾经弥漫于他作品中的宗教氛围。

许地山的小说在文学研究会作家中显得资质清纯、独立不群，在五四新文学发展史中也占有特殊的位置。

冰心（1900～1999），原名谢婉莹，福建长乐（今属福州市）人。1919年9月，当她还在北京协和女子大学预科读书时便以处女作《两个家庭》在《晨报》崭露头角。接着又发表《斯人独憔悴》、《去国》、《庄鸿的姊姊》等近20篇小说，还有一些诗歌、杂感，成为新文学初期最早享有盛名的女作家。可以说冰心是带着这些"问题小说"开始她在小说世界的长途跋涉的。冰心学生时代就读于教会学校，基督教的泛爱思想对她的创作思想、人道主义观念影响甚深。

1921年文学研究会成立后，冰心是最早加入该会的少数女会员之一。1923年1月冰心出版了她的第一部诗集《繁星》。同年5月又出版她的短篇小说散

文集《超人》。以后又陆续出版了《往事》、《姑姑》、《去国》、《冬儿姑娘》等小说集。

1919~1920年，被五四的惊雷震上文坛的冰心，以问题小说起步，表现了探究人生意义的热忱。《两个家庭》、《斯人独憔悴》、《秋风秋雨愁煞人》等揭露了“旧社会、旧家庭的不良现状。”①《两个家庭》以对比的方法写隔邻而居的两户人家，男主人公都是留英归国的才俊，但一家的妻子治家有方，另一家的妻子虽出身仕宦人家却不谙家政，探讨的是家庭幸福和妇女在家庭中的责任问题。《斯人独憔悴》直接反映了五四学生运动，写参加学生运动的颖铭、颖石两兄弟与顽固守旧的父亲之间的矛盾。这篇小说由于真实地反映了五四时期具有相当普遍性的父子两代人的思想冲突，传达了当时不甘被家庭所拘囿的新青年的苦恼而产生了广泛的社会影响。这些小说来自热心投身五四学生运动的青年谢婉莹的真切感受，敏锐地捕捉住时代的脉搏，目的在“感化社会”，“叫人看了有所警觉，”“想去改良”②，显示了冰心从家庭的窗口审察社会问题的独特视角。《去国》写得忧愤深广，关注的是当时颇为严重的人才弃置这一社会问题。留学生英士自美国学成归来，面对的却是军阀混战、民不聊生的黑暗现实，这位报国无门的青年无奈之下只好再度去国，并且喊出了悲愤的心声："我的初志，决不是如此的，祖国啊！不是我英士弃绝了你，乃是你弃绝了我英士啊！”在国家贫弱、亟需用人之际，在国外接受了良好教育的人才，却不得其用。这是何等的荒唐，真是令人悲慨不已！冰心敏锐地发现了这一社会弊端，痛切陈辞，无疑具有积极的时代意义。联系她晚年发表的《远来的和尚》、《落价》等小说，可以看到这位忧国忧民的女作家几十年如一日，对人才问题、知识分子问题的关注。此时的冰心还把同情的目光投向社会下层的劳动人民，描写了他们的不幸和凄楚。《三儿》以冰心学生时代办半日义校的生活为素材，写一群失学拾荒的孩子被枪弹击中致伤的惨剧，一面寄托着她的关爱和同情，另一面也向旧社会提出了强烈抗议。这种抗议的声调在《一个军官的笔记》、《一个兵丁》等小说中更见激越，揭露了使生民涂炭的“主战者”，贯穿着反战基调。这类题材的作品与冰心的出身及孩提时代的经历密切相关。她的父亲担任过清朝海军军官，童年的冰心曾跟随父亲在烟台亲察过下层士兵的生活。以切实的生活积累为基础的这三类“问题小说”表现了早年冰心以创作去改良人生的初衷和敏锐的社会意识，“这里面有血有泪，有凌辱和呻吟，有压迫和呼喊，”③ 其主旋律则是挣扎和呼号。

---

① 冰心：《我做小说何曾悲观呢?》。
② 冰心：《我做小说何曾悲观呢?》。
③ 冰心：《从“五四”到“四五”》。

如果说初期“问题小说”还是“只问病源、不开药方”的话，那么，1921年发表的《超人》则标志着冰心对种种社会问题开出了她的“药方”——这就是“爱”的哲学。“爱、童心、自然是她的‘爱的哲学’之鼎的三足。”① 前一阶段中的小说像《世界上有的是快乐……光明》、《最后的安息》对于“爱”的追求，已初露端倪。《超人》提出了“人生究竟是什么”的问题，是冰心宣扬“万全之爱”、讴歌伟大的母爱的代表性作品。冷心肠的青年何彬，原本信奉尼采的超人哲学，但终为禄儿的行为所感动，在“母爱”与童心的夹击下，转而虔信“世界上的母亲和母亲都是好朋友，世界上的儿子和儿子也都是好朋友，都是互相牵连，不是互相遗弃的。”何彬欲以“爱的哲学”来战胜尼采的超人式的“憎世哲学”。该作以《超人》为题，实质显出了反“超人”的倾向，然而过分夸大“爱”的作用，沉湎于美丽而不免空洞的幻想，并不是一个理想的“药方”。可以看作《超人》续篇的《烦闷》（1922）和《悟》（1924）进一步发展了《超人》的“爱的哲学”，把亲子之爱推及万物之爱。《超人》、《烦闷》、《悟》构成了冰心“爱的三部曲”。《烦闷》充分展示了时代青年的内心矛盾、心理波折和精神危机，最终以母爱驱走了烦忧；《悟》则更进一步，把“爱的哲学”宣扬到神圣无边的程度，推向极致。在星如看来，天地万物，“一切只为着爱”，“有了母爱，世界上便随地种下爱的种子”。“爱的哲学”被系统化了，这同冰心受基督教博爱思想、泰戈尔的宗教哲学的影响关系甚深。比较起来，这一阶段冰心的问题小说较为侧重对人物心理问题的关注。

冰心的问题小说围绕着“爱的哲学”经历了发展变化的阶段，从追寻到宣扬，最后信疑参半，这是冰心小说独特的旋律。冰心的爱的歌唱，既传达出全人类普遍相通、凡人皆有的一种高洁情愫，也表现了生活在充满虚伪、奸诈的现实生活中的人们对于纯真、无私的感情的渴求。缺憾在于她未免把自己从家庭中、从基督教与泰戈尔“爱的哲学”中得来的东西过于普遍化、过于绝对化了。一旦冰心把母爱当作支撑宇宙的擎天柱石、躲避时代风雨的心灵港湾和诊治社会痼疾的万灵药方的时候，冰心自己就被悬在了“天上人间的中段”②，“爱的哲学”也就显出了它的缺陷。

从美国学成归国后沉默数年之久的冰心在1931年发表了《分》，划出了她小说创作的一个新阶段。与《分》相近，显示了冰心小说新姿的还有《六一姊》、《冬儿姑娘》、《我们太太的客厅》、《相片》等。它们显然从作者以往信奉与宣扬的“爱的哲学”与早已潜隐地所受的基督教教义的影响中有所超拔。略具童话色彩的《分》将教授与屠夫的孩子从同一个产院的婴室“分”道扬镳的

① 范伯群、曾华鹏：《冰心评传》，第126页，人民文学出版社1983年版。

② 范伯群、曾华鹏：《冰心评传》，第68页，人民文学出版社1983年版。

不同前途加以比照，透露了冰心思想中开始萌生的某种阶级观念，这对冰心这位“万全之爱”的歌手来说，确是难能可贵的。冰心终于对自己长期以来信奉的“爱的哲学”产生了明显的怀疑和诘问，留下了她思想前进的足印，有爱有憎代替了“万全之爱”，呈现了冰心以后现实主义小说的思想艺术基调。

《关于女人》是冰心抗战时期在重庆《星期评论》上以“男士”笔名发表的重要作品。这是一部女作家以男性身份、眼光写的奇书。作品叙述的十四个女人，既有知识者也有劳动者，致力于探讨妇女的地位和命运。《后记》中说：“世界上若没有女人，这世界至少要失去十分之五的‘真’，十分之六的‘善’，十分之七的‘美’。”可见她对女性的尊崇和褒扬。在《我的奶奶》、《我的同班》、《我的邻居》、《我的学生》、《我的朋友的母亲》和《张嫂》等篇中，作者栩栩如生地刻画了在抗日战争的非凡年代，普通中国女性坚韧顽强、端庄自立的风貌。由于采用反串的手法，时有双关、雅谑的隽语，文笔简劲诙谐，作品显得颇具情趣，是冰心创作中重要的现实主义收获。

冰心的小说形成了她独特的个人风格，是现代小说领域里，继鲁迅之后，稍早于郁达夫出现的出色的文体家。冰心出身名门，后又长期就读于教会学校(贝满女中、燕京大学)，和谐幸福的家庭生活，基督教博爱思想的熏陶，印度宗教哲学家泰戈尔的“爱的哲学”与文学的影响，对母爱、儿童爱、自然爱的真诚礼赞，她个人温婉雅致的气质，都影响着她的文学风格。初期的问题小说，一方面有着鲜明、强烈的时代气息；另一方面“爱的哲学”的宣扬也在探究社会、家庭、青年问题的小说中投下了感伤、忧郁的印痕，淡淡的忧愁，温柔的抒情和委婉有致的叙述语气，使冰心区别于同时期的其他问题小说家，显示出独特的格调。冰心小说不以曲折的情节见长，也没有激烈冲突的渲染夸饰，结构单纯，常用对比的方法，耐人咀嚼回味。冰心的作品，无论是小说，还是诗歌散文，如《春水》、《繁星》、《寄小读者》等，都形成了一种被称为“冰心体”的文字风格。“冰心体”的文学语言，典雅秀逸、清丽淡远。她以白话为主，杂糅古今中外，努力实践“白话文言化”、“中文西文化”，把率真的自我和童真的个性，自然地渗入流利、凝练的文字之中，呈现出诗情洋溢、含蓄不露的闺秀风范，从这一点看起来，“冰心体”实是冰心文学创作的最大成就。

第三节 郁达夫

郁达夫(1896～1945)，名文，浙江富阳人，是创造社的发起人和最重要的小说家。在散文、旧诗词、文学理论、翻译等方面也有独到的贡献，以小说创作影响最大。

从1920年在日本留学期间写作小说处女作《银灰色的死》到1922年回

国，这期间除《银灰色的死》以外，郁达夫还写了《沉沦》、《南迁》。这三篇小说于1921年10月结集为《沉沦》，由上海泰东书局出版，这是郁达夫自己第一部、也是中国现代文学史上第一部短篇小说集。《沉沦》的出版轰动一时，毁誉参半。褒之者认为它真实地抒写了青年的时代病，开创了小说的新体式，标志着“自我小说”的兴起，贬之者攻击它为“诲淫”，是不道德、不端方的文学。周作人当时写了《〈沉沦〉》，为之辩诬，认为它“虽然有猥亵的分子而并无不道德的性质”，是“一件艺术的作品。”① 郭沫若评论说：“他那大胆的自我暴露，对于深藏在千年万年的背甲里面的士大夫的虚伪，完全是一种暴风雨的闪击”，“这种露骨的真率，使他们感受着作假的困难。”②《沉沦》集中的三篇小说都以留学日本的青年生活为题材，是“青年忧郁病的解剖”③，奏出了郁达夫此后一系列类似之作的感伤抒情基调，如《胃病》、《中途》、《怀乡病者》等。

《沉沦》的主人公“他”是一个留日学生，因对爱情的渴望得不到满足，又兼不堪忍受异族的欺凌，最后投海自尽。小说大胆描写了这个受五四思潮的洗礼而觉醒的现代知识青年“性的要求与灵肉的冲突”④，以及由此面生的变态性心理，虽在分寸的把握上不无失当之处，但激起了强烈的社会反响。作品最后通过主人公之口喊出的“祖国呀祖国！……你快富起来！强起来罢！”表达了郁达夫鲜明的反帝爱国思想，具有积极的思想意义。

1922年7月回国以后，在编辑创造社刊物的同时，郁达夫为生活所迫，辗转于安庆、上海、北京、武昌等地，广泛接触了国内生活，创作视野渐趋开阔，目光投向社会低层的被侮辱被损害者。《血泪》、《茑萝行》、《青烟》、《采石矶》、《春风沉醉的晚上》、《薄奠》、《微雪的早晨》……，或写回国后生计的艰难、贫困和失业的痛苦，或写知识者和劳动者的同病相怜，或以历史故事楔进现实生活，表现出思想的前进以及从抒写“性的苦闷”向诉说“生的苦闷”的转移。

1927年发表的《过去》与1928年发表的《迷羊》，形成了郁达夫创作路向的转折。在这些作品（还有《她是一个弱女子》、《出奔》等）中，作者力图扩展现实生活的容量，甚至描绘时代的风云、革命的波澜，有比较鲜明的政治倾向，但在艺术上有时不免力不从心，概念化的弊端也很显然。另一方面，从30年代初，移家杭州前后，生活环境的变化使郁达夫的隐逸思想有所抬头，

---

① 周作人：《〈沉沦〉》，《晨报副刊》1922年3月26日。

② 郭沫若：《论郁达夫》，《沫若文集》第12卷，第547页，人民文学出版社1959年版。

③ 郁达夫：《〈沉沦〉自序》。

④ 郁达夫：《〈沉沦〉自序》。

在《迟桂花》、《东梓关》等其他一些作品中，流露较浓，而艺术上却有较高的成就。抗日战争爆发后，郁达夫由武汉而新加坡而印度尼西亚，数度迁徙，坚持进行抗日救亡的实际工作，小说创作搁笔，散文、游记、评论乃至政论，出产不少。直至被日本宪兵队暗害，他一直没有放下战斗的笔。郁达夫终其一生，都坚持了五四反帝反封建的方向，不仅是一个杰出的文学家，而且也是一个伟大的爱国者。"深沉的爱国主义和人道主义……是奔腾在郁达夫全部生活和创作中的主流。"①

郁达夫的小说突出表现了五四青年对人性解放的追求和被生活挤出轨道的"零余者"的哀怨。《南迁》、《沉沦》、《银灰色的死》中的"他"、"伊人"、"Y君"，《茫茫夜》、《风铃》、《秋柳》中的"于质夫"等，心中都交集着个人的积郁和民族的积郁，深感自身的孤凄悲凉，强烈地要求个性解放，追求异性真挚的爱情和纯洁的友谊。他们或因是"弱国子民"而在异国他乡备受轻侮、嘲弄，或不见容于社会，被社会所遗弃，由此变相自戕或表现出某种变态心理。他们不甘沉沦却又无力自拔。在茫茫人海中，他们时时为自身的茕茕孑立、几被世人遗忘的境遇深感痛苦，为自己只是一个生活的"零余者"落泪叹息。他们愤世嫉俗，感伤忧郁，内向而又敏感，孤傲复又自卑，这是"零余者"作为郁达夫小说中一个形象系列而共有的气质。他们的心中始终都没有减退过追求理想生活的热情，他们的身上有相当浓重的理想色彩。流露出在民族觉醒时期一个敏锐的知识者审视自身的伤痕和民族的伤痕所产生的幻灭感和危机感，发出了五四文学中个性主义与自我表现、自我反省的强音。

郁达夫的小说还鲜明地表达了爱国主义和人道主义的情怀。在以留日学生生活为题材的《银灰色的死》、《沉沦》等作品中，主人公作为弱国子民所受到的屈辱，使他们迸发出真挚的热爱祖国、渴望祖国强盛的强烈愿望，对于日本帝国主义的民族压迫民族歧视提出了愤懑的控诉。这些作品借惊世骇俗的自我暴露，不仅向虚伪的封建礼教挑战，也直接揭露了恃强凌弱的黑暗社会。由于有着作者切身的体认，而使作品显示出强烈的民族自尊意识，十分真实而感人。回国后不久所写的《春风沉醉的晚上》、《薄奠》等小说，由抒写"零余者"的穷愁苦闷转而扩展为关切、同情劳动者的苦难命运，把一己私情的真切感受化为具有社会意义的情感力量，在一定程度上达到了个性解放要求和社会解放要求的统一。通过穷困潦倒的知识者"我"与烟厂女工陈二妹、人力车夫"他"的生活境遇的联系对比，既流露出"同是天涯沦落人"的慨叹和对普通平民真诚的同情和热爱、敬佩，又从这种对比中认真剖析了落拓的下层知识者的心理及其在自惭中因受劳动者的感化而趋于升华的过程。既闪现出人道主义

① 曾华鹏、范伯群：《郁达夫评传》，第282页，百花文艺出版社1983年版。

的光芒，还多少“带一点社会主义的色彩”，是郁达夫接触了国内的现实生活后在小说创作上的变化。30年代写的两个中篇《她是一个弱女子》、《出奔》还描写到工人罢工和乡村的革命风潮，虽然艺术上不免粗糙，但其中对于反革命大屠杀和日军侵华暴行、土豪劣绅的恶行劣迹、革命者的动摇的真实揭示，都透露出了郁达夫直面社会现实、力图赶上时代的文学发展潮流的创作趋向。

颓废的气息，色与欲的描写，花街柳巷，秦楼楚馆……在郁达夫小说中有着明显的地位。无论是《沉沦》中的自渎、窥浴，《秋柳》、《寒宵》中的宿妓嫖娼，还是《茫茫夜》、《她是一个弱女子》中的畸恋、同性恋……，主人公的精神心理、言行举止都表现出颓废气息和世纪末情调，对于眠娼狎妓、性的冲动乃至于变态的性心理、性行为的描写笔墨有时太露，缺少节制。这一方面是作者所受的西方世纪末思潮和东方古国名士风流影响的必然反映；同时，也是作者处身于窒息的时代气氛中放浪形骸、愤世嫉俗的一种变相的表现和畸形的抗议。“在消沉的表象下隐伏着积极进取的本质因素。”[①] 一定的消极作用和无可置疑的积极意义相随相生。在消沉、厌世的外表下，跳动着作者热爱美好人生、反抗黑暗现实的欲求上进的心。《过去》曾被视为他的“狭邪小说的代表作”[②]。其实，小说在肯定人的情欲的合理性的同时，向扼杀人性、扼杀美好人情的社会发出控诉。李白时与老三的爱情失之交臂，成了不可复得的“过去”，通篇充溢着浓重的伤逝之感和深挚的人生苦味，是一篇颇具哲理意蕴的佳作，艺术技巧相当圆熟，非旧时的“狭邪小说”所可比并。《茫茫夜》、《秋柳》等篇亦可作如是观。郁达夫小说中对于欲与色的描写，具体分析起来，是与所谓“黄色文艺”、“色情描写”有本质区别的：首先，它是作者自觉地反叛封建道德、抨击虚伪礼教的叛逆精神的惊世骇俗之举，它有力地揭露了假道学们的把戏，使他们感到作伪的困难。对于传统的、长期以来束缚着中国人身心的封建伦理观念是一种大胆的宣战和勇敢的挑衅。其次，郁达夫的这类笔墨，并非张资平式的肉欲挑逗和官能刺激。他以严肃的态度，力图在文学作品中探讨人的自然本性，探究灵与肉、爱与欲冲突的深层奥秘。在许多场合，郁达夫笔下的主人公所感到的“性的苦闷”与“生的苦闷”紧紧联系在一起，这就赋予其一定的社会意义，使性、色、欲既呈现出它作为生命现象的一面，又呈现出它作为社会现象的一面，进而成了郁达夫小说暴露社会不义与罪恶的反证；再次，郁达夫的这些描写，不是对性行为、性活动的无意义的展览，它伴随着作者痛苦的自我解剖、自我认识，是他对于纯真爱情的向往追求以及求之而不得的结果。他的真率和坦诚的自我暴露有力地证明：人的情欲，人的天性本

---

① 许子东：《郁达夫新论》，第166页，浙江文艺出版社1984年版。

② 郑伯奇：《中国新文学大系·小说三集·导言》。

能，人对于异性的渴望要求，原本是自然的、正常的，应予肯定（也应予理智的统驭），而绝不是卑鄙的、可耻的、罪恶的、文艺作品不可以表现的；第四，郁达夫在描写人物的性饥渴、性变态以及狎妓嫖娼时，总是不能摆脱精神上的折磨、压迫，严厉的自我谴责和良心的审判，向善的焦躁与贪恶的苦闷之间紧张的内心冲突，时有冲动而尚思克制，主人公始终在进行内心的搏战之后获得灵魂的净化与升华。《迟桂花》比作于同一时期的《东梓关》、《瓢儿和尚》有更高的境界，不是简单地因袭传统的道家出世思想和佛家的厌世思想，它在淳朴美好的自然环境中呈现出人性的自然优美。从都市来到乡野的"老郁"，被友人翁则生的美丽动人的妹妹所感化，一度滋生杂念的灵魂如受到山间清泉的涤洗而跃上了明净高洁的崭新境界，毫无世俗的污浊之气。弥漫于小说全篇的馥郁淡雅的迟桂花的香气，赋予作品纯美的诗的意境。在郁达夫的后期小说中，《迟桂花》表现出作者新的思想倾向与审美趣味，在艺术上也取得了很高成就；最后，也要看到，郁达夫的小说在某些篇什中，笔触虽过于露骨，但在有的篇什中，却是笔致含蓄，在越轨中也不失其想象的奇特、用笔的清淡，能给人以一定的审美愉悦，不无心理学与美学的价值。总之，郁达夫小说对于青年性苦闷、性心理的描写，从思想意义上说，体现了强烈鲜明的反封建精神和个性解放的要求；从文学创作上说，则开辟了现代小说创作的新的题材领域。应该说，郁达夫的小说无论在思想性还是艺术性上，对现代小说的创作发展都有不可低估的意义。

郁达夫的小说有着十分鲜明的个性特征和文学风格。他开创了现代抒情小说（或称"自我小说"）的新体式，引来了一群模仿者，形成了一时风气，还影响了后代不少作家，俨然自成一种小说流派。

这种郁达夫式的抒情小说，主要特征是：

自我的写真。郁达夫虔信法朗士关于"文学作品都是作家的自叙传"这一断言，他的小说大多带有"自叙传"的色彩。在相当多的作品中，甚至可以清晰地看到作者个人出身、经历、个性、气质、教养、人际交游、审美趣味……乃至相貌的投影。从初期的《沉沦》到《春风沉醉的晚上》、《茫茫夜》，直至《过去》、《迟桂花》……，不论是作品中的"他"、"伊人"还是"我"、"老郁"、"文朴"、"于质夫"，或是"李白时"，甚至古代的"黄仲则"（《采石矶》），没有一个不带有作者本人的身影或精神气质。而第一人称主观叙事的角度，尤为郁达夫所喜用（在他全部50多篇小说中，采用第一人称的就有40来篇）。这个具有连贯性的抒情主人公，几乎支撑着郁达夫的全部小说。这是一个以"自我"为原形、浸透着作者本人强烈主观色彩的"零余者"的文学形象。小说以自我的个人经验、情感生活为单纯的线索，宣泄着一己的情怀。他推崇卢梭勇于暴露个人私欲与卑劣的《忏悔录》，也偏嗜日本佐藤春夫、田山

花袋、葛西善藏等的“私小说”。他还特别青睐德国哲学家尼采、无政府主义思想家施蒂纳，那种“否定一切权威”，力倡“破坏偶像”，推崇个性自由和自我尊严的思想。他的小说中，既有卢梭式的自白，也有维特式的自怜，自惭、自卑与自尊、自傲相纠结，构成了时代的“零余者”的心史、情绪史，在当时的中国文坛上展现出独特的风彩。在痛苦的自我暴露、自我反省以至自我赎罪中，表现人的精神病态，并通过自身的反思达到一种内省。作者深信透过自我心灵的观照，也能折射大千世界，因为，深刻地表现人性，即能表现社会，而只有个人的感情体验，又最真切、最可靠。这是郁达夫的小说观，它也使郁达夫这种自我写真的小说别具真切感人的艺术魅力和丰富深广的艺术蕴含。当然，肯定“自我写真”的小说与作者本人的某种程度的叠合、交融，并不意味着把文学创作的小说看作是作者的回忆录和自传，看作是作家履历的复写。郁达夫小说中，“袋里无钱，心头多恨”、“于世无补”、自卑颓唐的“零余者”的形象，并不能看作只是郁达夫个人的写照，尽管这个“零余者”形象的写作，最初受到屠格涅夫《罗亭》等小说中俄罗斯文学“多余人”形象的启悟，但郁达夫小说中的“零余者”形象足称五四时期一大群沾染了“时代病”，因而彷徨、苦闷、找不到出路的青年们的典型。这一特征是郁达夫为代表的创造社作家共同主张的“表现自我”创作理论的实践。

感伤的抒情。郁达夫认为：“小说的表现，重在感情”①，并且把“情调”二字视为衡量小说优劣高下的主要标准。他最喜爱的俄罗斯小说家屠格涅夫即以感伤的抒情笔调深深吸引了他，德国施托姆也是以《茵梦湖》的感伤抒情描写令郁达夫沉醉，具有颓废与伤感情调的英国诗人道森、王尔德的颓废与唯美主义的小说《道林·格雷的画像》、斯特恩的《感伤的旅程》，都成为郁达夫偏爱的艺术。以抒情为艺术中轴，他的小说通常都没有完整的情节，更不去经营情节的曲折、紧张，他注重抒发主人公抑郁寡欢、孤独凄清的情怀，坦诚率真地暴露和宣泄人物感伤的、悲观的甚至厌世颓废的心境。他特别对忧伤的情绪感兴趣。“他”、“伊人”的纤敏自卑（《沉沦》、《南迁》），“我”与于质夫的自伤沦落（《春风沉醉的晚上》、《茫茫夜》），黄仲则的愤世嫉俗（《采石矶》），李白时的追怀往昔（《过去》），等等，都有相通之处，有时似乎不免失之单调，但主人公感情的真挚却无可怀疑。因此，这种感伤的呼号与叹息赢得了同代青年强烈的共鸣。也必须看到，郁达夫的这种主观抒情，虽有夸张扬厉之嫌，却又绝非无病呻吟。这种“有病呻吟”、涕泗涟涟、“无风三尺浪，微风九尺浪”的艺术渲染，因其真实而仍能感染读者，颇能叩击人的心扉。以感伤的抒情为中轴的郁达夫小说，轻视情节的营构，而注重情绪的倾诉，主要方法有二：一

① 《郁达夫文论集》，第228页，浙江文艺出版社1985年版。

是借助于人物心理的细腻描摹；一是讲究外在景物的恰到好处的衬饰。或自言自语，或宣泄倾诉，或捕捉外界刺激下感觉心理的微妙动荡，或以“情”景化，或以“景”情化，或精细地把捉隐而无形的潜意识、幻觉……，都让读者听到了人物的心音，成功地刻画了人物的性格形象，在很大程度上弥补了因事件的单纯（甚至杂乱）可能造成的性格的贫瘠与偏枯。人物心灵奥秘的连续自白，以其真率中夹带着感伤的倾向，表达着作者的社会态度和对人生的悲剧感情，呼应着五四这个青春时代的社会心理氛围。

结构的散文化。郁达夫的小说既以抒情为中轴而轻视情节的营构，也就必然造就其小说的散文化倾向。除了写实风格较为明显的《春风沉醉的晚上》、《薄奠》、《出奔》等少数几篇小说外，无论是早期的《沉沦》、《南迁》，还是《茑萝行》、《青烟》、《一个人在途上》、《还乡记》等，几乎都没有以完整的情节为中心的结构框架，时间跨度一般都不长，常常撷取生活长河中的片断，又若断若连，时有枝蔓，与传统的讲故事式的小说模式大相径庭。换言之，郁达夫小说的结构不是以情节为中心，而是以情绪为中轴，依人物感情的波澜起伏结撰成篇。《沉沦》虽无贯穿前后的情节线索，而主人公“他”的孤独感、苦闷感及感伤情调，却一以贯之，形成作品内在的一种凝聚力量，因此，它被视为郁达夫的代表作。郁达夫似乎不受叙事性文体的小说的结构法则的拘束，缺乏剪裁和伏笔，缺乏因果之间的照应，随意着笔，行文松散，一任感情波澜的起伏而流动，或只是情绪的连缀，这正有利于强化小说的抒情效果。现代小说中一种新的体式——自我写真的抒情小说，正是这样在他的富有创造性的实践中得以确立。

流丽、清新的文笔。郁达夫具有深湛的文学修养与杰出的文学才华，他的用笔与其主观色彩、抒情倾向相契合，饱孕感情，富有色彩与节奏，一如春水行云，流动感强，很少使用静观的笔触叙事、抒情、写景。异国的苍空皎日(《沉沦》)，古都的芦荡残照(《小春天气》)，北方的晴天远山(《薄奠》)，南方的湖山残雪(《蜃楼》)，还有满山迟开的桂花的馥郁香气(《迟桂花》)…笔触所到，都显出“清、细、真”的特色。淡远的清愁配以清丽、流畅、自然、真挚的文词，摹写着主人公心灵的某种律动，直有呼之欲出的情韵。有些地方着墨绮丽，却也不掩一腔真情。更多的时候还是以朴素、率直取胜，随兴而至，于平淡无奇的文字间，显出跌宕多姿的笔意，而像《迟桂花》这样的佳作，则可以说已经进入周至老到、大巧之朴的圆熟境界。当然，郁达夫在致力于倾泻自己的感情、率真地袒露心灵奥秘的时候，尚有不暇锤炼的地方，也还缺少更多回味之处。但总的来看，郁达夫小说的文学语言是与他独特的文体风格一致的。

第四章 20年代新诗（一）

第一节 20年代新诗概述

从五四文学革命到抗战爆发，中国新诗的发展大致经过了词曲化的新诗、自由诗、小诗、格律诗、象征诗、现代诗几个阶段。

新诗诞生之前已经有“诗界革命”的探索。诗界革新，自古有之，然而将中国诗歌的未来发展与世界文化、文学联系在一起思考，则是带有20世纪特征的文学新思维，文学新思维为中国诗歌发展提供了不可或缺的思想背景。戊戌变法失败后，梁启超在《夏威夷游记》中提出了“诗界革命”的口号，并且指出20世纪中国诗必须以欧洲之意境为依傍，明确地提出了向西方文化，以及承载此文化的新语句开放的主张。

与戊戌变法前提倡“新学之诗”的谭嗣同、夏曾佑等人，或与其后的南社诗人相比，讳言“革命”的黄遵宪（1848～1905）仍是那个时代最富于开拓性的诗人。其《〈人境庐诗草〉自序》从诗、人、事的关系方面提出了表现时代人生的主张；在诗的采取材料方面，主张打破一切禁制，强调“古人未有之物，未辟之境，耳目所历，皆笔而书之”；并且尝试“以单行之神，运排偶之体”，“用古文家伸缩离合之法以入诗”，这是一次古典诗歌体制内自由化、散文化的尝试。然而，即便是备受梁启超推崇的黄遵宪也没有达成“诗界革命”的理想。梁启超指出，黄遵宪诗中“欧洲意境语句，多物质上琐碎粗疏者，于精神思想上未之有也”。

诗歌领域的革命性突破是由五四文学革命完成的。

胡适及初期白话诗人继承了“诗界革命”师法欧美、以文为诗、以议论为诗的文学思想遗产，然而更重要的是革新：彻底打破中国古典诗歌的形式规范，创立自由体的白话诗。由此，自由体的白话诗（亦即新诗）成为20世纪中国汉语诗歌的主流样式，在体式上与中国古典诗歌实现全面的断裂。胡适等

白话诗人因之被与梁启超、黄遵宪等诗人区别开来，而成为20世纪中国诗歌王国的开创者。

“新诗运动从诗体解放下手”①，其关键是“诗体大解放”。所谓“诗体大解放”，就是“不但打破五言七言的诗体，并且推翻词调曲谱的种种束缚；不拘格律，不拘平仄，不拘长短；有什么题目，做什么诗；诗该怎样做，就怎样做。”② 经过“诗体大解放”，白话诗终于完成了摆脱传统的古乐府式、击壤式、词曲式等古诗词体式束缚的蝉蜕阶段，进入自由创造的天地。

1917年2月胡适率先在《新青年》发表《白话诗八首》，《朋友》（收入《尝试集》时改名《蝴蝶》）等诗虽然已经使用白话，却还未摆脱旧诗词体式的束缚。1918年1月《新青年》发表胡适、沈尹默、刘半农三人的九首白话诗。其中胡适的《一念》已经写出“我笑你绕太阳的地球，一日夜只打得一个回旋”这样平易自然的白话诗行，胡适《人力车夫》的散文化叙事，刘半农的《相隔一层纸》、沈尹默的《月夜》的建行、建节的基本样式，不仅完全打破了旧诗体式规范，而且已经显示了白话诗的新体式：诗行较短，大体整齐的自由体诗，标志着新诗在寻找新语言方面取得了重要的进展。胡适的文学革命一开始就受到20世纪文学“新潮”的影响，《文学改良刍议》且直接受到意象派诗人理论的启示。在诗创作方面，被看作是新诗成立的纪元的《关不住了》③，正是一首译诗。刘半农也借鉴了西洋诗的样式。朱自清指出，照中国诗发展的旧路，新诗该出于歌谣。但是新诗不取法于歌谣，最主要的原因还是外国的影响。这是欧化，但不如说是现代化，“迎头赶上”④ 的缘故。

初期白话诗主要发表于《新青年》、《新潮》、《少年中国》、《星期评论》、《学灯》、《觉悟》等报刊，胡适、刘半农、沈尹默、俞平伯、康白情、刘大白、周作人、朱自清等都是重要的白话诗人。

胡适（1891～1962）有诗集《尝试集》，1920年3月初版。它是新文化运动中第一部白话新诗别集。1922年四版自序云：初版的“两篇序都有了一两万份流传在外”，说明了《尝试集》在白话诗创立期影响之广大。作者认为“自古成功在尝试”（反陆游诗句“尝试成功自古无”之意而云），故诗集命名《尝试集》，“要想把这本集子所代表的‘实验的精神’贡献给全国的文人，请他们大家都来尝试尝试”⑤。《尝试集》初版分两编，第一编21首写于1916、1917年留美期间，这些诗已经采用白话，但大多是五、七言体，“实在不过是

① 朱自清：《中国新文学大系·诗集·导言》。

② 胡适：《谈新诗》，《胡适文存》卷一，第234页。

③ 译自美国诗人Sara Teasdale的 *OVER THE ROOFS*，译于1919年2月26日。

④ 朱自清：《新诗杂话》，《朱自清全集》第2卷，第386页，江苏教育出版社1988年版。

⑤ 胡适：《〈尝试集〉自序》，上海亚东图书馆1920年版。

一些洗刷过的旧诗。”第二编收25首，写于1917年9月回北京后至1919年底。这些作品开始实践“诗体大解放”的主张，破除旧诗格律的束缚，采用自然音节，句式长短不一。《老鸦》、《老洛伯》、《应该》、《希望》、《一颗星儿》、《威权》、《乐观》、《上山》等14首是作者理想的“白话新诗”[①]。胡适的诗大多数是即事感兴、即景生情之作，常用直接描写、浅显的比喻、象征等手法，言之有物，平实淡远。

刘半农（1891～1934）对于新诗的形式颇多关注，有诗集《扬鞭集》（1926年6月）、《瓦釜集》（1926年4月）。“他那时主张（1）‘破坏旧韵，重造新韵’，（2）‘增多诗体’，‘增多诗体’又分自造，输入他种诗体，有韵诗外别增无韵诗三项，后来的局势恰如他所想。”[②] 作者自云“在诗的体裁上是最会翻新鲜花样的。当初的无韵诗，散文诗，后来的方言拟民歌，拟‘拟曲’，都是我首先尝试。”比如《卖萝卜人》[③] 是中国现代最早出现的无韵诗，《窗纸》、《无聊》是现代最早的散文诗。收入《扬鞭集》的十首小诗，说明刘半农还是最先尝试小诗创作的作者。《教我如何不想她》韵律和谐，节奏明快，用比兴手法，写远离祖国的游子情怀，“‘她’可以是男的，女的，代表着一切心爱的他、她、它。歌词是刘半农在英国写的，有思念祖国和念旧之意”[④]。《瓦釜集》是新诗史上第一部用方言写作的民歌体新诗集，“集名叫做‘瓦釜’，是因为我觉得中国的‘黄钟’，实在太多了”。作者认为“我们要说出谁某的话，就非用谁某的真实的语言与声调不可；不然终是我们的话。”为了“把数千年来受尽侮辱与蔑视，打在地狱底里而没有呻吟的机会的瓦釜的声音，表现出一部分来”[⑤]。《瓦釜集》中的诗用江阴方言与江阴民歌的声调，抒写劳动者的爱与恨。

沈尹默（1883～1971）的诗散见于《新青年》。《鸽子》、《月夜》或托物寓意，或寓情于景，《三弦》则被胡适称为“从见解意境上和音节上看来”，“一首最完全的诗。”俞平伯（1900～1990）的《冬夜》与康白情（1896～1958）的《草儿》都是当时最有影响的诗集。《冬夜》多思索人生问题，形式方面颇受旧诗词曲的熏染，人生的哲理与新旧杂糅的语言成为作者的特点。作者此后还有《西还》（1924）、《忆》（1925）出版。康白情以新诗写景、纪游，善于叙述描写，《江南》、《晚晴》、《日观峰看浴日》写景细致，被誉为“设色的妙手”，

---

① 胡适：《〈尝试集〉再版自序》。

② 朱自清：《中国新文学大系·诗集·导言》

③ 此诗发表于1918年5月，题下注曰“这是半农做的无题诗的初次试验”。此无韵诗指分行无韵的自由诗，由五步抑扬格诗行构成，行与行不押韵，故称无韵诗。

④ 赵元任语。见《一代学人赵元任》，《人物》，1982年第2期。

⑤ 《瓦釜集·代自叙》，北新书局1926年版。

《妇人》、《一封没写完的信》等的戏剧化叙事也婉曲深致。刘大白（1880～1932）有诗集《旧梦》，刘氏作品，《卖布谣》、《田主来》之写农村阶级压迫、《红色的新年》之憧憬苏俄十月革命，每为世所称道，其实他的一贯作风是“以议论入诗”，“以哲理入诗”，而不免“用笔太重，爱说尽，少含蓄”①。朱自清（1898～1948）最初的诗作分别收入诗文集《踪迹》（1924年出版，第一辑为诗）与《雪朝》（周作人、郑振铎、徐玉诺、俞平伯、郭绍虞、刘延陵、叶绍钧等八人之诗合集，1922年6月商务印书馆出版），并曾与刘延陵、叶绍钧、俞平伯于1921年组织了中国现代文学史上第一个新诗社团——中国新诗社，出版第一本诗歌刊物《诗》月刊（后算作文学研究会刊物）。他的《新年》、《光明》、《北河沿的路灯》、《煤》、《送韩伯画往俄国》、《赠AS》（AS即安石，邓中夏之化名）等短诗多乐观语，作于1922年的长诗《毁灭》则更贴近诗人“丢去玄言，专崇实际”的人生现实。周作人也一度写作新诗，他的《小河》（1919）以其语言的朴素、节奏的纡徐有致，与诗之深深的忧惧情感构成张力，在当日有“新诗中的第一首杰作”之称。

新诗紧随文学革命运动登场，与五四思想启蒙运动相辅相成。第一批公开发表的新诗中，胡适的《鸽子》、沈尹默的《月夜》的赞颂个性精神、刘半农的《相隔一层纸》的人道主义关怀，都显示了五四思想革命特点。初期白话诗的共同特点是强调“经验”，偏于说理，冲淡、平实，崇尚语言的自然节奏，明白如话，表现出散文化倾向。

郭沫若的《女神》为诗坛开了浪漫的新风。与《女神》同时出现于诗坛的，是湖畔诗人和小诗。

湖畔诗人是指汪静之、应修人、潘漠华、冯雪峰等人。他们于1921年左右开始写诗，1922年春在杭州成立湖畔诗社，1922年4月出版诗合集《湖畔》，同年5月出版汪静之的个人诗集《蕙的风》，1923年出版诗合集《春的歌集》。所作诗多为歌唱大自然的清新美丽和友情、爱情的纯真。他们诗中的真纯的自我抒情主人公形象是五四个性解放精神的别一表现形式。

小诗的形成受到了周作人所译介的日本的短歌、俳句和郑振铎所译介的泰戈尔《飞鸟集》的影响。小诗，在当时是指“流行的一行至四行的新诗”②。最早的小诗作者有朱自清、刘半农等，对诗坛形成重大影响的，是冰心的《繁星》（1922年1月连载于上海《时事新报·学灯》）、《春水》（1923）。冰心的小诗，从形式上看，最短两行，最长的18行，一般是三五行。多抒写个人即时

---

① 《〈旧梦〉付印自记》，《旧梦》扉页署出版年月为1923年11月。版权页署民国13年3月。扉页错。

② 周作人：《自己的园地·论小诗》

的感兴，或托物喻理，或借景抒情。宗白华的《流云》（1923）以及徐玉诺和何植三的小诗都是曾经产生一定影响的作品。小诗的讲求凝练与侧重表现内心世界，在新诗的艺术探索历程中具有桥梁的意义。

冯至（1905～1993）本时期的诗风是浪漫主义的，有诗集《昨日之歌》（1927年出版，上卷收入写于1921～1926年上半年的抒情诗48首，下卷收入叙事诗4首）。1921～1923年所作诗主要受五四时期郭沫若等人的新诗影响。他的作品最初也在《创造季刊》发表，句子比较自由，对于音节、旋律、韵脚不甚措意，而注重诗意的提炼与表达，《绿衣人》、《问》等诗都不免有些许生涩。从1923年的《新的故乡》、《吹箫人的故事》至1924年所作《在海水浴场》、《海滨》诸诗，诗人开始注意诗歌的音乐性，着意于诗意与诗歌的音乐性的协调，形成自己的特色，1925年以后，《一条小河》、《蛇》、《在郊原》诸诗发表，表明诗人诗艺日臻娴熟。在冯至的诗艺探索过程中，可以见出德国浪漫主义诗歌尤其是海涅《还乡集》的影响。冯至的抒情诗，感情深沉含蓄，不似徐志摩、闻一多的热烈浓郁；在手法上，平淡中见奇巧，哀婉清丽，不似徐志摩、闻一多的瑰丽多彩，也不若郭沫若的直诉狂呼；在形式上，语言明净，大致押韵，有整饬美而不严整一律，不似闻一多《死水》的精严。《蚕马》、《吹箫人的故事》以叙事诗的形式，抒写来自传说的悲剧性的爱情故事，借以控诉旧式婚姻制度的罪恶，传达青年一代对于爱情的理想；《帷幔》、《寺门之前》通过僧、尼对于异性的爱意长期被压抑的抒写，抨击窒息人性的习俗、礼仪、教规、体制。新诗史上第一首叙事长诗是沈玄庐的《十五娘》（75行）叙写农村夫妇五十、十五娘的悲惨命运，质实板滞；其后白采的《羸疾者的爱》（写于1924年1月）和朱湘的《王娇》（写于1926年1月），都是近千行的长诗。前者通篇用对话体，分别写出羸疾者与老者、母亲、友人、少女的心灵交流，幻想代替叙写，抒情强于叙事，体式特别；后者是凄婉动人的爱情悲剧，其对于人物心灵的揭示和人生的综合描写方面颇见深度，而艺术形式方面的成就，在叙事诗中高出同侪。冯至的叙事诗颇受德国歌德、席勒叙事谣曲的启示，其感伤、孤独的抒情底蕴与神秘色彩，赋予其作品不可替代的价值。鲁迅颇推崇冯至的抒情诗，称之为“中国最杰出的抒情诗人”①，而朱自清则更看重冯至的叙事诗，以为其“叙事诗堪称独步”②。1929年冯至有诗集《北游及其它》出版，第一辑《无花果》，收入1926～1927年所作抒情诗19首；第二辑为长诗《北游》；第三辑《暮春的花园》收入1928～1929年所作抒情诗17首。500行长诗《北游》写于1928年，“北游”系指诗人的哈尔滨之行，当时在奉系军

① 鲁迅：《中国新文学大系·小说二集·序》。

② 朱自清：《中国新文学大系·诗集·诗话》。

阀统治下的哈尔滨，殖民地色彩浓烈，诗人感愤而作。在这里，作者一贯谛视心灵的眼睛转向现实的人间，歌喉也由幽婉清丽一转为粗放激愤，正显示了诗人涉世日深之际诗艺的调整。1930年起冯至赴德留学，返国后长期在大学任教职。1942年5月出版有现代主义诗风的《十四行集》。

20年代中后期出现于诗坛并对于新诗的发展形成重大影响的，是新月诗派（朱自清称之为格律诗派）与象征诗派。

新月诗派与新月派有联系却不等同，作为诗歌流派它始于1926年4月1日的《晨报副刊·诗刊》，参与了编辑工作并以诗文创立流派的有徐志摩、闻一多、饶孟侃、刘梦苇、朱大枬、杨振声、胡也频、朱湘、于赓虞等人。在《新月》阶段，发表新诗创作和理论（包括翻译）的作者主要有徐志摩、闻一多、饶孟侃、孙大雨、陈梦家、方玮德等，《新月》后期出现了曹葆华、卞之琳、孙毓棠、李广田等，已经趋向现代派；臧克家尽管师承闻一多，却钟情于苦难深重的现实。1931年创刊于上海的《诗刊》季刊，被徐志摩视为《晨报副刊·诗刊》的后继者，由徐志摩、邵洵美等编辑。主要作者有徐志摩、孙大雨、饶孟侃、方令孺、陈梦家、方玮德、卞之琳、邵洵美、梁宗岱等。

新月诗派反对感伤主义，反对放纵，主张理性和节制；在艺术上要求艺术的"和谐"、"均齐"，强调诗人戴着镣铐跳舞，表现为追求诗歌的格律，它是倾向于古典主义的。在创作中，强调不在感情强烈时作诗，而在"感触已过，历时数日，甚至在数月之后"，将记忆的"最根本最主要的情绪的轮廓"① 用想象来表现。与郭沫若等人在《三叶集》中崇尚灵感，直抒胸臆的作诗法不同，新月诗派的作诗法努力在诗人与诗之间拉开距离，着意于主观情绪的客观化。为建立新诗的形式规范，闻一多提出了"三美"的主张，同时他们尝试了现代叙事诗、戏剧独白体、无韵体、十四行等多种体式，为新诗尽了赋形的历史使命。新月诗派的代表是徐志摩、闻一多。

朱湘（1904～1933）是前期新月诗派的重要诗人，有诗集《夏天》（1922）、《草莽集》（1927年8月）、《石门集》（1934）、《永言集》（1936）。诗人确认自己"只是东方的一只小鸟"（《南归》），自觉回归传统并力图从传统中求发展，故而其诗既远离当时的文学趣味，也没有采取一般诗人的通常作法——在诗中表现动乱年代的典型感受，在他的诗中采莲少女、待嫁新娘、摇篮曲，无不恬淡平静，工稳美丽，诗风是古典而奢华的②。《石门集》记录了朱湘为建立新诗形式，试验种种西洋诗体的辛勤足迹。《王娇》、《猫诰》显示了朱湘曾计划用叙事诗的体裁称述华族民性的各相的努力。《猫诰》富于机智与

① 闻一多：《致左明》，1928年2月。

② 沈从文：《论朱湘的诗》，《沈从文文集》第11卷，花城出版社、三联书店香港分店1984年版。

风趣，通过老猫教子的滑稽表演，对国民性的弱点进行了辛辣的讽刺。为艺术而不惜忘记时代、现实的朱湘，结果也被多难的时代所遗弃。

法国象征主义诗歌从《新青年》时代起就与中国诗歌发生了关系。Symbolism 在中国最初译作表象主义，统称为新浪漫主义，被视为对于自然主义的反动。易家钺首先将 Symbolism 翻译为"象征主义"① 。周作人的《小河》、沈尹默的《月夜》、周无的《一件事》、《黄蜂儿》,在当时已经被看作象征主义的作品②。

象征主义诗歌在中国出现时，"纯诗化"特征被强调。这既是对于新诗流弊的反拨，也是现代诗歌发展的必然趋势。周作人总结新诗得失时指出：新诗的趋势当是由模仿走向独创，达到"自由之中自有节制，豪华之中实含清涩，把中国文学固有的特质因了外来影响而益美化"，"新诗的手法我不很佩服白描，也不喜欢唠叨的叙事，不必说唠叨的说理，我只认抒情是诗的本分，而写法则觉得所谓'兴'最有意思，用新名词来讲或可以说是象征。""这是外国的新潮流，同时也是中国的旧手法，新诗如往这一路去，融合便可成功，真正的中国新诗也就可以产生出来了。"③ 穆木天在《谭诗——寄沫若的一封信》中则明确指出"胡适说：作诗须如作文，那是他的大错。所以他的影响给中国造成一种平铺直叙的一派的东西。他给散文的思想穿上韵文的衣裳"。由此，穆木天提出"纯粹的诗歌"的概念，认为诗歌世界是纯粹的表现的世界，而且有诗的思考法与表现法。周作人与穆木天都意欲在诗歌中驱除散文成分。在诗歌的发展中，纯诗化与非诗化、散文化是一对矛盾。在革新期，诗歌的散文化是主流，散文化是推进革新、解放的有力手段；在 20 年代中后期纯诗化成为诗坛的主流，适应了中国新诗自身艺术建设的历史要求。

象征诗派指以 1925 年出版李金发的诗集《微雨》为起点的，活跃在 20 年代中后期的诗派，它的代表人物是李金发，后期创造社三诗人穆木天、冯乃超、王独清以及姚蓬子、胡也频等，都是有影响的象征派诗人。

李金发（1900～1976），广东梅县人。除《微雨》外，尚有诗集《食客与凶年》、《为幸福而歌》，这些诗均写于 1920～1923 年在法国留学期间。李金发认为，诗仅仅是"个人灵感的记录"，是"一种抒情的推敲，字句的玩意儿"。他写诗不"怕人家难懂"，不"希望人人能了解"，"只求发泄尽胸中的诗意就是"。李金发最富个人性的诗，即表现特定的精神感受、心态感觉，抒发无以名状的情绪的诗。《弃妇》以弃妇形象暗示对于人生的个人化感受，《有感》中作者的感受则浓缩在一个富于张力的比喻中："如残叶溅/血在我们/脚上，//

① 易家钺：《诗人梅德林》，《少年中国》第 1 卷第 10 期（1920 年 4 月）。

② 孙玉石：《中国初期象征派诗歌研究》，北京大学出版社 1988 年版。

③ 周作人：《〈扬鞭集〉序》，北新书局 1926 年版。

生命便是/死神唇边/的笑。"《寒夜之幻觉》极尽幻觉之能事："巴黎亦枯瘦了，可望见之寺塔/悉高插空际/如死神之手。/Seine 河之水，奔腾在门下，/泛着无数人尸与牲畜，/摆渡的人/亦张皇失措"。在形式上李金发不追求纯净、圆润、和谐，钟情于新奇、怪异和突兀；不甚着意整体形象、意境，而致意于一个个意象的奇特组合和其暗示的力量。他的诗歌创作受到法国象征主义诗人波特莱尔、魏尔伦等人的影响。穆木天（有诗集《旅心》）、冯乃超（有诗集《红纱灯》）在诗歌中追求声音的朦胧和颜色的朦胧，他们讲究的音乐美、形式美是情绪和心灵的形式，其源头在法国象征派，而与新月派的节制感性的格律不同。

白话诗作者对于诗语言的基本观念是"自由"与"自然"。"自由"亦即"诗体大解放"，"把从前一切束缚自由的枷锁镣铐，一切打破：有什么话；说什么话；话怎么说，就怎么说"①。打破一切"枷锁镣铐"是指"不但打破五言七言的诗体，并且推翻词调曲谱的种种束缚；不拘格律，不拘平仄，不拘长短"②。"自然"是胡适对诗语言的限制原则，首先它限制诗语言离开日常语言，带着反对"死文字"的针对性；其次要求诗的语言像说话那样"自然"，不带人为雕饰；第三，要求诗句符合文法。"须讲求文法"是"八事"之一，它不仅是对文的要求，也是对诗的要求。"自然"就是要符合白话的文法，白话文法就是白话诗的语言宪章。而所谓"文法"，在初期主要是指英语的文法与现代中国人口语的混融。被胡适称为新诗成立纪元的《关不住了》原是译自英文诗，借助英语的文法突破了中国传统的诗语言规范，而达到了"自然"的语气。

合乎文法的观念限制了白话诗的建行。初期白话诗多以完整的陈述句为建行的基础，这从根本上削弱了诗行之间语音联系的可能性，而将语言的音乐性潜能的开掘局限于诗行之内，作为补救的措施，是押韵的尝试。

文法拘制不仅体现在语音的调度上，也体现在语义的利用中。语法，就一种语言范围来看，表层是成分的配置，更深一层是习惯，习惯是思维方式与表达方式。语言是人类普遍经验的结晶，语言所体现的是人类一般感知方式。诗人若企图用人们通常的语言表现自己所体验到的特殊情感，必然陷入困境。白话诗作者没有自觉到上述语言的困境，他们几乎不假思索就把日常语言当作理所当然的艺术语言③。诗中状物的词语，基本上都是现成的概念；语言的组

① 胡适：《〈尝试集〉自序》。

② 胡适：《谈新诗》，《胡适文集》第 2 册，第 138 页，北京大学出版社 1998 年版。

③ 试摘引他们写景的诗句，看他们语言的特点："霜风呼呼的吹着，/月光明明的照着。"（沈尹默：《月夜》）"阴沉沉的天气，/香粉一般的白雪下的漫天遍地。"（周作人：《两个扫雪的人》）"煦煦的阳光，/照着那鲜嫩的绿草。"（陈衡哲：《鸟》）"清脆的打铁声，/激动夜间沉默的空气。"（寒星：《铁匠》）"红的，白的，紫的，黄的，绿的，粉红的，满庭院都是菊花。"（沈尹默：《秋》）。

接，也没有超出一般日常用语的习惯，很少能够超越人们知觉的一般经验。胡适初期诗作相当一部分是"唠叨的说理"。在《尝试篇》中便可检得不少：《尝试篇》、《孔丘》、《赠朱经农》、《他》、《小诗》、《一笑》等等。这类诗都径直用概念写成，读来索然无味。譬如《一笑》这种体验，很多作家写过，都能表现出深厚的情感和思想，而在胡适笔下，他借助概念外化，结果在外化过程中概念化了，丰富的心理内涵在上升为概念的过程中丧失了它的个别性、丰富性，丢掉了活生生的"毛茸茸"东西，得到的是比说理散文还差的东西。

郭沫若异军突起，引入了惠特曼的平行句与列举句，诗行从完整叙述而转变为一个意象或一系列意象组成，从而诗节开始摆脱时间与事件顺序而向自由的情绪空间发展。《女神》的诗行看起来是很散的，但大部分诗中诗行语音的构成组合都有规律支配着。这个规律就是情绪的运动。《论节奏》是郭沫若对《女神》的总结。"情绪的进行自有它的一种波状的形式，或者先抑而后扬，或者先扬而后抑，这发现出来便成了诗的节奏。所以节奏之于诗是她的外形，也是她的生命"①。

初期白话诗中比喻难得一见，《女神》中比喻不仅数量超过初期白话诗，比喻的性质也发生变化，成为一种情感语言。喻指从客观世界向主观世界转移，也就是更多情况下不是为了揭示某物的特征而用比喻，而是用比喻表达自己的感受、情绪。"我们这飘渺的浮生，好像那大海的孤舟"、"我是日底光，我是月底光，我是一切星球底光，我是X线底光，我是全宇宙底Energy的总量"、"我的心同日火同烧"、"我这瘟颈子上的头颅，好像火葬场里的火炉……"……等等。喻指是人生、自我、理想、生命、头颅、血液、心脏……，而头颅等又是自我精神、思想某方面的代称。这种强烈的主体色彩也表现在喻体上。"无限的太平洋鼓奏着男性的音调"，"你（指"死"）譬如是我的情郎"。喻体的主观性将客观事物虚化、精神化、生命化，客观事物就不再是与诗人情感无关的存在，乃是诗人主观情感的化身。郭沫若诗作中比喻的构成机制与白话诗的比喻有了区别。初期白话诗比喻是以事物的客观属性的类似、同一为基础构成的，这种属性一般都在同一感觉区域，并且是属于正常经验领域的。"香粉一般的白雪"（周作人《两个扫雪的人》）的构成机制是两者的白、细的客观属性。这是一种装饰性的比喻。郭沫若诗中则出现这样的比喻："空中的太阳，胸中的灯亮"，通过常人理会的灯的属性，表达自己对精神的理解。《立在地球边上放号》将"滚滚的洪涛"比作"力的绘画"、"力的舞蹈"、"力的诗歌"、"力的音乐"，不仅感觉区域不同，并且相似点全建立在主观感受上，不再依傍客观属性。"鸡声、群鸟声、鹦鹉声，溶流着的水晶一样！"……等等都

① 郭沫若：《论节奏》，《创造月刊》1卷1号，1928年3月。

是。《女神》中还大量使用“曲喻”。这类比喻在《凤凰涅槃》、《天狗》等诗中，为数不少。

比喻的这种变化，结果便是对语义逻辑习惯的突破，语言已不再是普通的语言，而是一种诗的本体语言。“四周昏蒙的天都带着醉容”，“我啮我的心肝”，“地球大大地呼吸着朝气”，“渔家处处，吐放着朵朵有凉意的圆光”，皆属此类。郭沫若对诗本体语言的开拓，主要吸取了外国诗歌与中国古代诗词的营养。

格律诗的探索，是新月诗派的主要贡献，徐志摩、闻一多、朱湘三人各有所探索与成功。

徐志摩的诗，在节奏格律方面，颇有西诗的色彩。《落叶小唱》一诗中便隐隐有济慈《无情女郎》一诗的节奏模式，但这种模式的借鉴并没有使《落叶小唱》成为舶来品而显出欧化意味，因为外来的节奏模式与现代汉语之间得到了“契合”，没有削足适履的毛病。徐志摩一度是从英语诗尤其是他所熟悉的诗作中找到节奏的灵感的，这种成功，得之于偶然而不具备可寻的规律。但徐志摩并非在格律上没有自己的探索的诗人，他同时探索过以意群为音步单位的节奏形式，《爱的灵感》一诗的节奏就很有力地助成了诗情的发展。

在格律诗的探索中最为清醒自觉的，是闻一多。早在《律诗底研究》中，闻一多就从理论上将汉语诗的节奏与英语诗的节奏作了清楚的比较。闻一多指出将中国诗的平仄与英语诗的音步相混淆是错误的，“中诗里，音尺实是逗”，“合逗而成句，犹合‘尺’（meter）而成行（line）也。逗中有一字当重读，是谓‘拍’”。他将“春水船如天上坐”划分为三逗，以“春”、“船”、“天”、“坐”为重读音节，是颇具分辨力的。而且闻一多将逗列为节奏的要素，而将平仄列为调剂节奏单调的技艺手段，免去了许多弯路①。在现代汉语诗中如何划分逗，闻一多没有明确阐述过，从《死水》等诗的实践看，作家是以意群为单位兼顾音节的轻重配置构成逗的。《死水》的逗，分为两类，一类二字，一类三字，依靠其交错构成诗行与诗行之间的匀整对称和变异，而统一的二字逗作为诗行的结尾逗，构成了全诗一致的抒情调式。闻一多的探索的意义在于，把诗的语言的语音利用上升到抒情系统的高度，面纠正了语音利用的随意性的倾向。闻一多的《死水》虽然合乎汉语的规律，但若用英语的重轻格节奏来分析，也很少破读的情况，说明闻一多在考虑诗的节奏模式时，充分借鉴了中外诗学的长处。

十四行诗在五四初期即开始有作者尝试移植。戴望舒、闻一多、朱湘等诗人都曾试作十四行，尝试外国诗体的移植。朱自清特别推崇闻一多所译布朗宁

① 《律诗底研究》，《闻一多集外集》，第154页，教育科学出版社1989年版。

夫人的情诗，认为中国十四行诗到此可算是成立了。

象征派诗人着眼于暗示，中国初期象征派亦如此。“暗示”的具体材料，一是诗的音乐性，一是意象的内涵的丰富性，这两方面的追求，实际上提供了一种新的诗体。中国新诗诗本体的探索逐渐明朗化了。

《落花》是当年青年挂在口边的一首。“一片一片的坠下的轻轻的白色的落花”是诗的主题意象。它是春天的落花，洁白而轻柔的落花，又是被风雨刮离花枝飘荡着无所归缩的落花。这个意象本身就写得很美，具有审美价值。这首诗里不同情态下的落花都指向一个中心：美的不可挽回的消逝。全诗的结构是不同意象的集合。平面的意象集合具有多层的意蕴。《水声》的主题意象是那“歌唱在山间”、“石隙”、“柳荫”、“流藻”……，听得到而找不着其“故乡”的水声。《薄光》的意象是无处不在、无时不牵人心肠的，不可把捉的“淡淡的黄光”。以一个特征性意象为中心，以相近特征的意象或同一意象在不同情况下的特征反复渲染，构成一个统一的表层结构，通过意象的特征暗示诗的深层内容，是穆木天上述诗的语言特征。

以不同意象的关系达到暗示目的，是象征诗人们另一种常见的语言运用。冯乃超的《蛱蝶的乱影》由两个意象的关系构成。一个是昏然人梦的病弱的蔷薇，一个是轻展舞衣的黄色的蛱蝶，他为蔷薇舞到“颓惰”了，蔷薇仍然眷恋“幽虚的梦心”，还有心无意地突出“茎上的荆棘”。《现在》则由六个意象组成：“苍白的微光”、“枯凋无力的蔷薇”、“破琴的古调”、“干涸无水的河床”、“空谷”的幽兰、无端飘人心胸的“晶莹玉琢的美人”。这些不相关连的意象放在一起，具有了同一的指向：丧失了辉煌过去的残躯的挣扎。单一的意象有多方面特征，可以有多角度的联想，具有不确定性，既不能表达作者意义，读者也会茫无所知。但这些不相关联的意象一经放在一起，相互间即产生制约关系。它们的同与异在互相对照中显示出来。作者总是把握其关系来安排意象，读者一旦把握其关系便会理解整体，激起联想与体悟。

王独清则往往将意象作为浪漫抒情的点缀，暗示一种氛围或象征一个观念。《玫瑰花》中“水绿色的灯”以及《我从 Cafe 中出来……》中“冷静的街，黄昏，细雨”，前者暗示一种甜蜜的忧愁，后者则是空虚、悲哀的象征。“谢了的玫瑰花”，“飘流的落花”则是一种观念情绪的象征。

寻找到意象作为诗的语言，诗的本体语言确实与散文有了清楚明白的区别。

“纯诗”对诗的声音语言的探索，可以用音乐化一词概括。格律诗追求的音乐性是侧重于顿挫的节奏，“纯诗”则追求旋律般的效果。前者创作时心中有个节拍器在敲打，后者创作时心中有一个旋律在盘旋。他们特别强调“持续的律动”，“要求立体的，运动的，在空间的音乐的曲线”。“表现我们心的反映

的月光的针波的流动，水面上烟网的浮飘，万有的声，万有的动：一切动的持续的波的交响乐”①。为了达到这一目的，诗“要直接用诗的旋律的文字写出来”，超于散文的章句构成法。穆木天等人对于旋律的追求，体现了象征派“想从音乐收回他们的财产的那个共同的意向”②。从“纯诗”创作看，这不失为一种有意义的探索：它没有自由诗的散漫，也没有格律诗的严格而易于流为机械的弊端。

与新月诗派、象征诗派的注重艺术不同，另有一流诗人专注于诗歌内容的革命性。这类革命的政治抒情诗在30年代的代表是中国诗歌会的普罗诗歌，20年代的蒋光慈的《新梦》（1925）、《哀中国》（1927）则是其先驱。《新梦》收入作者在1921~1924年在苏联学习期间所作诗35首，除《中国劳动歌》等少数诗外，几乎都是对苏联十月革命、对列宁的颂歌。悲哀与愤怒，血与火的斗争则构成了回国后所作之《哀中国》的主旋律。诗人感应时代的要求，自觉以诗作为宣传的武器。革命的思想与粗糙的艺术形式，成为革命诗歌的醒目标志。

第二节 徐志摩 闻一多

徐志摩（1897~1931），原名徐章垿，浙江海宁人③。1916年秋徐志摩赴津、京读大学，曾拜梁启超为师。1918年8月赴美国留学，获文学硕士学位。1920年为追随思想家罗素而赴英国，后进康桥大学（即剑桥大学）皇家学院以特别生资格随意选课听讲。两年的康桥留学生活，形成了徐志摩独特的人生观。这一人生理想即是对爱、自由和美的追求与信仰，凝结成一个理想的人生形式，便是与一个心灵、体态俱美的女子的自由结合。这一人生理想的确立便是徐志摩“康桥觉醒”的主要内涵。1922年徐志摩回国，先后在北京、上海等地大学任教。1928年《新月》月刊在上海创刊，他与闻一多负责编辑。徐志摩是“新月”诗派最有代表性的诗人。

从1922年英国留学归来到1931年因飞机失事身亡，徐志摩的诗歌创作只有短短十年，留下了四本诗集：《志摩的诗》（1925）、《翡冷翠的一夜》（1927）、《猛虎集》（1931）和《云游集》（1932）。以1927年为界，徐志摩的诗歌创作分为前后两期。收入《志摩的诗》、《翡冷翠的一夜》两集中的前期作

① 穆木天：《谭诗——寄沫若的一封信》，《创造月刊》第一卷1期（1926年3月）。

② 瓦莱里：《波特莱尔的位置》，《戴望舒译诗集》，湖南人民出版社1983年版。

③ 据陈从周《徐志摩年谱》述，徐志摩生于光绪22年阴历12月13日，即公元1897年1月15日，故徐氏生年当为1897年，一般作1896年，误。

品，除少数作品流露出一些消极、虚幻的情思（如《天国的消息》、《常州天宁寺闻礼忏声》、《去罢》等）外，大多具有比较积极的思想意义，真挚地独抒心灵，追求爱与美以实现个性解放，在一定程度上反映了五四的时代精神，格调清新健康。

追求光明与自由的理想。徐志摩出身豪富，后又长期接受英美式的资产阶级教育，他的关于"新的政治，新的人生"的理想，是英美式的民主政治与空想社会主义的混合物。在《婴儿》里，寄托着他的政治理想，他希望"一个伟大的事实出现，"他企盼着那个肥白的"馨香的婴儿出世"。《为要寻一颗明星》、《我有一个恋爱》抒写了作者对这一理想执著的追求。在这个追求的过程中，他显得自信、乐观、积极进取，尽管骑的是"一匹拐腿的瞎马"，尽管前面是"黑绵绵的昏夜"，追求者也勇于向"黑夜里加鞭"，直至倒下。当然，由于他的政治理想与中国现实情况的矛盾，徐志摩又感到这理想有如一个梦，他的内心也不无悲凉之慨。在这些诗篇中，闪耀着个性主义的诗魂。

抒唱爱与美的追求。徐志摩的爱情诗是他全部诗作中最有特色的部分。他有时以自己的感情经历为基础，有时则以假想的异性为对象。《起造一座墙》、《望月》、《再休怪我的脸沉》等就是这种真情的流露。他表达了为自由恋爱勇于向旧礼教挑战的决心，斥责"容不得恋爱"的世界（《这是一个懦怯的世界》、《决断》、《翡冷翠的一夜》）；他也表现爱情生活中的痛苦（《丁当——清新》、《落叶小唱》）。有时，徐志摩还在一些诗中把对爱情的追求与改变现实社会的理想联系在一起（《雪花的快乐》）。这些诗篇包含着反对封建伦理道德、要求个性解放的积极因素，热烈清新，真挚自然。有的作品（如《问谁》、《最后的那一天》）赞咏爱情至上，以爱调和一切。徐志摩将爱、自由和美的人生理想与人生形式，视为关系"良心之安顿"、"人格之确立"、"灵魂之救度"，他的诗歌也是他这一理想、人生追求的心灵律动之表现，追求时的兴奋狂喜与忧郁烦恼，既得后的失落、沮丧、悲观之更替，亦是必然的。他的诗作将理想之爱与现实社会礼法处理为极端对立关系，将爱的观念提升为人生的原创力。在这位浪漫主义诗人笔下，庸俗的社会容不得爱情这一观念中所隐含着的社会与人的灵性的对立模式，是同社会与大自然的对立模式本质同构的。徐志摩赋予大自然以特有的个性，它不依附于人，而性灵之人、恋人们因为不甘社会礼俗之束缚，向往与投人不带任何人为色彩的大自然，把它认作性灵的理想栖息地。他的诗把大自然称为"最伟大的一部书"。他的不少诗作里，经常出现大海星空、白云流泉、空谷幽兰、落叶秋声等众多美丽的物象景观。《朝雾里的小草花》（《庐山小诗两首》之一）、《五老峰》或精致，或宏伟，表现了诗人优雅健美的情趣。《再别康桥》与早年所作的《康桥再会吧》都以剑桥大学的校园景色为对象，抒发了对自然的深厚感情。情爱的性灵主题、歌颂自然的主题

互为生发，情爱、性灵主题因此取得了超乎世俗的高贵、雅洁、清新。徐志摩这些诗作深受维多利亚诗风的影响，其中既有湖畔诗派以及印度泰戈尔式的清雅平和超俗，又有拜伦、雪莱式的高张自我、个性飞扬的风格，还有济慈式的追求美的至情与缠绵悱恻的身影。有关康桥的系列诗文中有华兹华斯抒情诗的神韵，《沙扬娜拉》组诗、《泰山日出》具泰戈尔式的冥思闲适，《去罢》、《这是一个懦怯的世界》则隐约可见拜伦式的反叛性与睥睨天地的倨傲，而《海韵》、《杜鹃》与济慈的《无情女郎》、《夜莺》的意象，《夜》中"威严的西风"、《黄鹂》中的"黄鹂"与雪莱《西风颂》、《云雀》，更有明显的借鉴关系。

收在《猛虎集》和《云游》两集中的后期诗作，也有一些不乏积极进取的篇什（如《拜献》、《在不知名的道旁（印度）》，技巧又趋于圆熟。他看到了中国社会的发展趋势与其理想之间的距离越来越大，于是苦闷更深。颓唐失望的叹息，怀疑的颓废的思想，"轻烟似的微哀，神秘和象征的依恋感喟追求"，表现了较浓厚的消极悲观的倾向。由于对政治的厌倦，导致了他的厌世、恨世，甚至连爱情也觉得无聊。某些诗（如《深夜》、《别拧我，疼》）描写男女之间的戏逗、调笑，格调不高。更多的诗篇笼罩着失望、悲哀、颓废的情绪色彩。他无可奈何地哀叹："我不知道，风是在哪一个方向吹，——我是在梦中，她的负心，我的伤悲。"这已经不是对爱情失落的悲哀，而是幻想破灭的心态。《残破》、《生活》等感慨人生易老，向往遁世涅槃。徐志摩的诗弦上没有了昔日的乐观进取，而代之以沮丧、绝望的哀调。如果说此前的徐志摩还敢于冲入那黑绵绵的昏夜，那么，此时的徐志摩就只"在梦的悲哀里心碎"了。本来，快乐是志摩的本色，但从《志摩的诗》开始就不时有幽思呈现，因而诗人有"诗哲"之称。理想之爱、美的追寻过程必然有失落沮丧，幽思、忧郁源自诗人志摩自身人生的感受。徐志摩对自己所追寻的浪漫主义评说：它是"人类冲动性的情感，脱离了理性的挟制，火焰似地迸窜着，在这火焰里激射出种种的运动与主义，同时在灰烬的底里孕育着'现代意识'，病态的、自剖的、怀疑的、厌倦的、上浮的，炽焰愈消沉，底里的死灰愈扩大，直到一种幻灭的感觉软化了一切生动的努力，压死了情感，麻痹了理智，人类忽然发现他们的脚步已经走到绝望的边沿，再不留步时前途只是死与沉默。"① 有论者谓徐志摩的"忧郁"受哈代影响，其实是徐志摩的"忧郁"与浪漫主义本性使他崇拜哈代这位现代意识的评说者，那种以卢梭的自我解放、自我意识为基础的浪漫主义思想在19世纪末、20世纪初的变种——"世纪末"的情调，使徐志摩与哈代沟通了。他的《在哀克刹脱教堂前》、《两地相思》、《卡尔佛里》、《生活》显然

① 徐志摩：《托麦斯·哈代》，《新月》月刊1卷1期（1928年3月）。

受哈代诗的影响。

徐志摩的抒情诗具有相当高的艺术造诣。

构思精巧，意象新颖。在《雪花的快乐》中，诗人以“雪花”自比，那飞扬的雪花的意象，巧妙地传达了执著追求真挚爱情和美好理想的心声。《她是睡着了》以丰富的想象，描摹意中人的睡态，连续以星光下的“白莲”、香炉里的“碧螺烟”、喧响的“琴弦”、翻飞的“粉蝶”四个富有浓郁诗意的物象，营造出美妙的意境。脍炙人口的《沙扬娜拉》全诗仅四句，中心意象是一朵不胜娇羞的水莲，用以状写日本女郎温柔多情的神态，贴切传神，既纯洁无瑕，又楚楚动人。构思之精，意象之新，使这首短诗包含着体味不尽的意蕴，显示出徐志摩诗歌特有的柔婉的情韵。《婴儿》用一个行将临盆的产妇对腹中婴儿的企望，象征地表现了作者对理想的向往，构思不落俗套。《落叶小唱》有哈代《十一月之夜》的影子，节奏模式又似济慈的《无情女郎》，但却非杂凑，诗人转益多师冶于一炉，有自我人生的体验。老人哈代悼念亡妻，在沉思静默中缅忆两人爱情的失败。哈代诗从刮风天中夜失眠始，继述落叶由房而床而手飘拂而过，落叶触手，“我想那便是你，你似以往一样站立，对我说，你终于知悉。”落叶的忧伤表现了诗人深沉的隐痛。徐志摩诗的落叶也是由外而内，由窗而枕而脸，但在落叶喻意的次序上则与哈代相反，徐诗由半睡半醒的误会终于明白是恼人的秋声。徐志摩表现的是恋爱的激情，是沉浴爱河的青年的心灵，构思与情感互为表里。

韵律和谐，富于音乐美。他认为“一首诗的秘密也就是它的内含的音节的匀整与流动”，音节是诗的“血脉”。在他大量的四行一节的抒情诗中，徐志摩常常使用重叠、反复、排比、对偶等手法，《雪花的快乐》里“飞扬、飞扬、飞扬”的连用，《再别康桥》开头的短短四行中，三次反复“轻轻的”，缠绵中不乏轻快的韵律。在用韵上，他多方采用西洋诗押韵的方法，《先生！先生！》用随韵（AABB），《为要寻一颗明星》用抱韵（ABBA），《他怕他说出口》用交韵（ABAB），使诗韵在和谐中显出变化。

章法整饬，灵活多样。徐志摩作为新格律派的代表诗人，十分讲究诗形和章法。他的诗虽以四行一节式较多，但从整体上看，节式、章法、句法、韵脚都各有变化，不太拘泥，讲究诗形而能不为其束缚，整饬中有变化，呈现出灵活多样的体式。《再别康桥》每节四行，隔行押韵，一、三行稍短，大抵六字，二、四行稍长，大抵八字，诗行有规律地长短错落，又大段整齐、匀称。《爱的灵感》长达 396 句，《沙扬娜拉》只有四句，《翡冷翠的一夜》一节 74 行，而《火车擒住轨》一节仅二行，足见其句法、章法的变化多端。

词藻华美，风格明丽。徐志摩的诗思富于想象力，同时又有很强的驾驭语言的能力，因而他诗歌的文词非常丰富，词藻显示出华丽、浓艳的特色。《她

是睡着了》、《半夜深巷琵琶》、《秋月》都写得妩媚明丽，有很高的审美价值。《在病中》一口气连用七个比喻（博喻）形容病中的心情——瞬间的回忆。夕阳中的金柳、潭底倒映的彩虹、水中的青荇、斑斓的星辉……织成了色彩明丽的画面，使《再别康桥》别具一种温柔纤丽的风情。

闻一多（1899～1946），原名家骅，湖北浠水人，前期新月派的重要代表和新格律诗理论的奠基者。他的新诗创作主要集中在1920～1927年间，大部分收入诗集《红烛》（1923）和《死水》（1928）。1931年发表长诗《奇迹》后，便基本搁下了诗笔。

“抗战以前，他差不多是唯一有意大声歌咏爱国的诗人”①。贯穿《红烛》和《死水》的诗魂，是闻一多浓烈、真挚的爱国主义情思。1922年，在清华学校读了9年书毕业的闻一多，开始了他在美国的留学生活。身处异邦，他的笔下流泻出浓烈的思乡念国之情。他呼唤“太阳啊——神速的金乌——太阳！/让我骑着你每日绕行地球一周，/也便能天天望见一次家乡！”（《太阳吟》）；他以“四千年的华胄底名花”——秋菊起兴，赞美“庄严灿烂的祖国”，讴歌“我如花的祖国”，“我祖国底花”（《秋菊》）；他还以流落失群的孤雁自比，从内心深处发出“不如归去”的慨叹，向往着“归来偃卧在霜染的芦林里，/那里有校猎的西风，/将茸毛似的芦花，/铺就了你的床褥/来温暖起你的甜梦。”（《孤雁》）异国的山川风云，甚至连鸟儿的啼鸣，都使他益增远离故土的凄清孤独。在诗人的心目中，他眷念的“家”与“国”紧紧相连，不可分割。“家”不仅仅是指自己的妻儿老小那个小“家”，他所抒发的也不是一般的游子思乡的小“我”之情，在一定程度上，闻一多的这种感情，正代表了所有身在异国心念故土的炎黄子孙的共同心态。留学美国的闻一多目击帝国主义的腐败、丑恶，感受着民族歧视的心理压力，他在一些诗篇中抨击了“金元帝国”的罪恶，护卫民族尊严，抒写华工的劳碌和遭受凌辱的境遇，喊出对民族压迫的沉痛抗议。《孤雁》中洋溢着对“喝醉了弱者的鲜血”的“苍鹰的领土”难以抑制的愤怒情绪，对那吐出“罪恶的黑烟”的资本主义社会的本质有着相当清晰的了解。《洗衣歌》从另一角度表现了对帝国主义“文明”的鄙视和中国人的正气以及民族自豪感。在平易的诉说中，饱和着对同胞的深厚同情与尊敬。此外，《七子之歌》以被帝国主义列强侵占的我国土地之口，控诉帝国主义的罪行，抒发对祖国的热爱。《醒呀》则大声疾呼：“请扯破了梦魔的网罟。神州给虎豹豺狼糟踏了。”在悲愤之中以唤醒“威武的神狮”为己任，具有催人醒悟、激人奋起的感召力②。

① 朱自清：《新诗杂话》，《朱自清文集》，第二卷第357页，江苏教育出版社1988年版。

② 《七子之歌》，《闻一多集外集》，教育科学出版社1989年版。

对军阀统治下祖国黑暗现实的失望和对祖国新生的信念。在回国以后以《死水》等为代表的一些直面中国现实的作品中，他一面为满目疮痍的故国大地、为陷于深重苦难的人民唱出了悲哀的歌声，表现出自己希望破灭的深深痛楚，啼泪泣血地呼号："我来了，我喊一声，迸着血泪，/'这不是我的中华，不对，不对！'/……我追问青天，逼迫八面的风，/我问，拳头擂着大地的赤胸，/总问不出消息，我哭着叫你，/呕出一颗心来，你在我心里！"（《发现》）另一面，他又对自己心爱的祖国怀着总有"铁树开花"一日的信念，这就是一直潜埋在心底的"一句话"："有一句话说出就是祸，/有一句话能点得着火。/别看五千年没有说破，/你猜得透火山的缄默？/说不定是突然着了魔，/突然晴天里一个霹雳。/爆一声：/'咱们的中国！'"他还用形象的画面、生动的语言，真实地描绘了军阀混战造成生民涂炭的凄惨景象，表现了劳动人民在死亡线上啼饥号寒的悲苦生活，鲜明地表达了诗人强烈的爱憎和人道主义的情怀，《荒村》、《罪过》、《飞毛腿》、《天安门》等都是如此。代表作《死水》对社会现实的丑恶、腐朽，更是暴露透彻，态度决绝。诗篇把北洋军阀政府专制统治下令人窒息的时代气氛以象征的手法给予真实的表现，在"这是一沟绝望的死水，/清风吹不起半点漪沦"和"不如让给丑恶来开垦，/看他造出个什么世界"这些诗行中，跳动着闻一多忧心如焚的爱国心。诗人的可贵，不仅在于揭露了反动政府的黑暗，看到了水深火热之中黎民的惨状，更在于他没有安于把自己置身在"象牙之塔"中，一味吟诵"个人的休戚"，他的心与人民声息相通。《静夜》集中地表现出诗人的"世界还有更辽阔的边境"，在充塞着"浑圆的和平"的"神秘的静夜"，诗人把歌声"变成了诅咒"："静夜！我不能，不能受你的贿赂。/谁希罕你这墙内尺方的和平！"袒露出身处书斋却心系广宇的闻一多关心祖国前途、人民命运的思想境界。

闻一多的诗歌（主要是收入《红烛》中的一些早年作品）还有对爱情和青春的咏唱，对大自然的赞美，袒露了他早期做一个"艺术的忠臣"的心曲。后期的闻一多却是从"诗境"步入"尘境"，最后以被反动势力的暗杀谱就了一首壮烈的诗。闻一多不愧为杰出的现代爱国诗人。

闻一多写诗，最初从学中国古典诗开始。《律诗底研究》（1922）探寻中国艺术精神，阐明律诗形式中的人生意味，推崇这种有意味的形式。这里已显露了闻一多的"艺术为艺术"的观念。《红烛》时期闻一多推崇丁尼生，追求唯美的色彩颜浓，重幻想与联想，显示出济慈的影响。济慈认为诗歌"应当通过极美的语言""表达诗人自己最崇高的理想"，"形象的产生，发展，结束应当自然得和太阳一样，先是照耀着读者，然后肃穆庄严地沉落下去，使它沐浴于

灿烂的黄昏景色之中"①。《红烛》还受意象派影响，《火柴》、《玄思》有"秾丽繁密而且具体的意象"。诗中秾丽的色彩的灵感又受启发于弗莱契。弗莱契这位"设色的神手"又启发闻一多重新发现李商隐，重新发现中国传统诗学的"秾丽之美"。《园内》、《忆菊》、《秋色》都具有这一特色。这种影响后来又与布朗宁偏重丑陋的手法相结合，构成《死水》时期闻一多诗的一大特色。闻一多在美留学期间选修了"丁尼生与布朗宁"、"英美现代诗"课程，译介布朗宁夫人、哈代诗，发表过《先拉飞主义》论文。布朗宁的"戏剧式独白诗"，以及西洋传统的十四行体经闻一多等人的介绍、倡导与亲自试验，最终成为新诗的体式之一。丁尼生、布朗宁以至维多利亚时期诗风，注重以深沉的思索代替情感的宣泄，以客观化的手法冷静地抒写激情。《死水》中闻一多以宁静的调子处理种种激动的情感，虽然首首诗中都有动荡的激情与浪漫的感伤。诗集《死水》体现的节制情感的美学原则，对于20年代新诗情感泛滥之弊，尽了药石的作用。

作为前期新月派的主将之一，闻一多的诗歌理论对新月派诗人（包括徐志摩）有着很大影响。其诗论的核心内容是讲究诗的"三美"：音乐美、绘画美、建筑美。闻一多的诗歌创作实践了这些主张。就闻一多的全部诗作来看，第一部《红烛》多为自由体，带有浓厚的浪漫主义色彩，也有唯美主义的印痕；第二部《死水》则诗风明显变化，转向格律体，颇具新古典主义倾向，而现实主义精神也有增强。《死水》集以其新格律体的模范实践，成为闻一多对新诗发展的独特贡献。

音乐的美，主要是指音节和韵脚的和谐，一行诗中的音节、音尺的排列组合要有规律。闻一多在继承我国古典诗词中的"顿"、借鉴西方十四行诗（商籁体）的"音步"的基础上，根据现代汉语的特点而提出"音尺"。它由音节组合而成，又称"音组"。他还具体提出一行诗中音尺的排列可以不固定，但每行的三字尺、二字尺的数目应该相等，以见出新格律体诗的音乐美，其最重要的表现就是节奏感要强。《死水》是闻一多自认为"第一次在音节上最满意的试验"② 的力作。全诗5节20行，每一行都是9个字（9个音节），这9个音节均由一个"三字尺"和3个"二字尺"组成（或2232、或2322，也有3222），最后都以双音节词结尾。虽然音尺的排列顺序不完全相同，但其总数却完全一致（4个音尺），在变化中保持着整齐，参差错落，兼以抑扬顿挫，加上"沦"与"羹"、"花"与"霞"、"沫"与"破"、"明"与"声"、"在"与"界"相协，每节换韵，富于变化，读来朗朗上口，节奏感、韵律感很强，确

① 刘若端：《十九世纪英国诗人论诗》，第177页，人民文学出版社1984年版。

② 闻一多：《诗的格律》，《晨报副刊·诗刊》第7号，1926年5月。

有音乐般的美感。

绘画的美，主要是指诗的词藻要力求美丽、富有色彩，讲究诗的视觉形象和直观性。闻一多留美时研习美术多年，对色彩之美特别敏感，俨然以画家的目光观察世界，又以画家的技法铺彩摘文。他的诗中，经常出现红、黄、青、兰、紫、金、黑、白等表现色彩的词以及带有鲜丽色彩感的物象，注重色彩对比，使诗画相通，设色浓淡相宜、深浅适中、错彩镂金、斑斓繁丰，令人目迷五色。《忆菊》中“镶着金边的绛色的鸡爪菊；粉丝色的碎瓣的绣球菊……柔艳的尖瓣钻蕊的白菊……剪秋萝似的小红菊花儿；从鹅绒到古铜色的黄菊；带紫茎的微绿色的‘真菊’”，《秋色》中“紫得象葡萄”的涧水，“仿佛朱砂色的燕子”的枫叶，“披着桔红的黄的黑的毛绒衫”的孩子，《死水》中的“绿酒”、“白沫”、“翡翠”、“罗绮”，以及《色彩》一诗对各种色彩“个性”的象征意蕴的探寻，都是闻诗绘画美的适例。

建筑的美，主要是指从诗的整体外形上看，节与节之间要匀称，行与行之间要均齐，虽不必呆板地限定每行的字数一律，但各行的相差不能太大，以求整齐之感。《死水》、《口供》、《静夜》、《一句话》、《洗衣歌》等都称得上是具有建筑美的范作，相体裁衣，各臻其美。即使像《忘掉她》这样的诗，各节中每句字数不等，但参差之中又有相同的长短安排，因此仍然具有外形整齐之美与内在节奏之美。每节四行，首尾两行采用完全相同的诗句，二、三两行的字数虽与首尾两行不等，但互相之间字数相等，整体呈“工”字形建筑状，极好地抒发了起伏跌宕、回环往复的悼女之情。建筑美是“三美”诗论中着意之处，在新诗形式美的探索中别具一格。虽间有刻意求工、雕琢过甚之弊，而被讥为“豆腐干”或“麻将牌”，然而，从总体上看，应予肯定。闻一多的诗不仅在听觉（音）、视觉（色、形）方面有独特追求，还显示了丰富飞腾的想象力。《红烛》中很多诗篇以繁丽的比喻与意象见胜；《太阳吟》中对太阳的种种设想，《死水》“化腐朽为神奇”的新颖构思，以及诸如“黄昏是一头迟笨的黑牛”、“鸦背驮着夕阳，黄昏里织满了蝙蝠的翅膀”、“芭蕉的绿舌头舔着玻璃窗”等诗行，精于炼字，设喻奇巧。在新诗的发展史上，闻一多是一位对新诗艺术形式作出划时期贡献的诗人。

从五四初期白话诗到新月派诗、象征派诗，中国新诗经历了一个从外在形式摸索到对诗本体艺术追求的过程。

第五章 20年代新诗（二）

第一节 郭沫若创作道路

郭沫若（1892～1978），原名郭开贞，号尚武。沫若是他1919年开始发表新诗时用的笔名，后即以此为号。1892年郭沫若出生于四川省乐山县沙湾镇一个地主兼商人家庭。早年曾先后就读于嘉定府乐山县高等小学、嘉定府中学堂、成都高等学堂。在小学和中学时代，郭沫若对中国古典文学作品，如《庄子》、《楚辞》、《史记》、《文选》等有着比较广泛的涉猎，并且开始阅读梁启超、章太炎等人的政论文章和林纾翻译的外国文学作品。庄周的奇诡恣肆、屈子的想落天外以及林纾译英国作家司各特的《撒克逊劫后英雄略》（即《艾凡赫》）的浓重的浪漫主义精神对他后来的文学倾向产生了重要的影响。而梁、章等人的民主主义思想，则激发他向往反清爱国民主运动。

1913年10月，郭沫若实现了走出夔门的愿望到天津求学。同年底，在大哥的资助下，取道朝鲜赴日本留学。1914年至1923年，郭沫若先后在东京第一高等学校预科、冈山第六高等学校、九州帝国大学医科学习。初到日本时，异国生活中所受的民族歧视，个人婚事的失意，使郭沫若陷于消沉苦闷之中。他因此读《王文成公全书》，深受王阳明哲学的影响。同时，王阳明的学说又把他引到老庄哲学、孔子哲学和印度哲学。此时郭沫若接触了印度诗人泰戈尔的诗，感受到清新恬淡的风味，由泰戈尔进而接触印度古诗人伽毕尔的诗。后来他又喜欢德国诗人海涅、歌德，又由歌德导引到荷兰哲学家斯宾诺莎的著作，"对于泛神论的思想感受着莫大的牵引"[1]。五四时期，他还喜欢过康德、尼采，并接受过弗洛伊德的精神分析学说和厨川白村的文艺理论，以及当时颇流行的新浪漫派和德国新起的表现主义的影响。这些使郭沫若前期思想呈现出

① 《我的作诗的经过》、《郭沫若全集》（文学编）第16卷，第216页，人民文学出版社1989年版。

异常复杂的情况。

1916年，郭沫若与日本少女安娜（本名佐藤富子）热恋并同居。在泰戈尔式的无韵诗的启迪下，郭沫若写下了《死的诱惑》、《新月与白云》、《别离》等爱情诗，开始了他的文学创作。1919年五四运动爆发，身居异邦的郭沫若受到极大的鼓舞，同部分留日学生一起组织"夏社"，从事反对日本帝国主义的宣传工作。不久，他的新诗开始在上海《时事新报》副刊《学灯》上发表。自此，"在一九一九年的下半年和一九二〇年的上半年，便得到了一个诗的创作爆发期"①。《凤凰涅槃》、《地球，我的母亲!》、《天狗》等名篇均写于这个时期。1921年诗集《女神》的出版，不仅确立了郭沫若在我国现代文学史上的卓越地位，同时也为中国新诗开辟了一个崭新的时代。除创作新诗外，郭沫若还翻译了歌德的《浮士德》、《少年维特之烦恼》和施托姆的《茵梦湖》等作品。1920年还出版了与田寿昌（田汉）、宗白华论诗与文艺的通信合集《三叶集》。

1921年6月，在他和成仿吾、郁达夫、田寿昌、张资平等人的努力下，创造社在日本正式成立，这是继文学研究会之后又一重要的新文学社团。郭沫若是这个社团的发起人和核心人物。1922年5月，筹办已久的《创造》季刊在上海创刊。1921年和1922年，郭沫若曾三次回国。但国内的黑暗的现实与他新鲜华美的理想相距甚远，美好的理想被现实击得粉碎。向来为诗人所赞美的大自然也一变而成为他寄托郁闷的所在。诗集《星空》中那些含着"深沉的苦闷"、借抒写自然以求解脱的诗篇，就是这种思想情绪的反映。

1923年，郭沫若从九州帝国大学医科毕业后回国，与郁达夫、成仿吾等又陆续创办了《创造周报》和《创造日》，并经常在这些刊物上发表作品。这是前期创造社活动的极盛时期。在这一时期，郭沫若的文艺观与政治观都呈现出相当驳杂的面貌。就文艺思想而言，郭沫若以浪漫主义为主，同时吸收了西方现代主义的某些因素。其主要特征是尊崇自我，偏重主观，认为艺术是自我的表现，是艺术家的一种内在冲动的不得不发的表现，强调创作的天才、灵感和激情等等。这种强调自我表现的主情主义文学观，正是他个性主义思想的体现。但他一方面主张艺术无目的论，认为文艺是"艺术家内心之智慧的表现"，本身是无所谓目的的，另一方面又认为"艺术可以统一人们的感情，并引导着趋向同一的目标去行动"，希望艺术家要"发生一种救国救民的自觉"②。在政

① 《创造十年》，《郭沫若全集》（文学编）第12卷，第64～65页，人民文学出版社1992年版。

② 《文艺之社会的使命》，《文艺论集》，《郭沫若全集》（文学编）第15卷，第200、202、206页，人民文学出版社1990年版。

治观上，他一方面高呼“反抗资本主义的毒龙”①，指出“唯物史观的见解”是“解决世局的唯一的道路”②，另一方面又同情无政府主义的主张，提出了“四海同胞的超国家主义”和“世界主义”的说法③。作为诗人心灵的写照，诗集《前茅》是作者这一时期思想变化的鲜明记录，作者决心向《星空》时期那种“低回的情趣”、“虚无的幻美”告别。

1924年，《创造》季刊和《创造周报》相继停刊，创造社的几个主要作家如郁达夫、成仿吾先后离散，创造社前期活动到此告一段落。郭沫若思想上也产生了一种“进退维谷的苦闷”④。4月份，他回到日本福冈翻译了日本经济学家河上肇的《社会组织与社会革命》一书，使他稍有系统地接触和认识了马克思主义。尽管这本书的有些论述颇多缺陷，但却促成了郭沫若思想的飞跃。他说，“这书的译出在我一生中形成了一个转换时期”，过去他“只是茫然地对于个人资本主义怀着憎恨”⑤，这本书却使他“认识了资本主义之内在的矛盾和它必然的历史的蝉变”⑥，“深信社会生活向共产制度之进行，如百川之朝宗于海，这是必然的路径”⑦。也就在这年底，郭沫若到江苏宜兴等地调查因齐卢军阀内战造成的战祸，更加深了对中国农村情况的了解，决心从先前的“昂头天外”转面面向“水平线下”。1925年五卅运动发生，正在上海的郭沫若亲眼目睹了这民族血仇的一幕，并把他的感受融进了历史剧《聂荌》中。这一时期他还写出了小说戏剧集《塔》、中篇小说《落叶》、小说散文集《橄榄》、《水平线下》等。

1926年3月，郭沫若南下广州任广东大学文科学长。广州是当时大革命的策源地，成仿吾已先期来此，随后郁达夫、王独清、穆木天、郑伯奇等也相继南来，一时形成了创造社主力南下的局面。7月，郭沫若参加北伐，由广州而长沙、武汉、南昌，先后任国民革命军总政治部宣传科长、处长、行营秘书长和总政治部副主任。当蒋介石1927年3月连续制造了赣州惨案与安庆惨案之后，郭沫若旋即写下了讨伐名文《请看今日之蒋介石》，将蒋介石背叛革命的罪行和面目，公诸国人。8月1日南昌起义后，郭沫若自九江赶赴南昌，随起义军南下广东，任起义军总政治部主任，并在南下途中加入中国共产党。起

---

① 《我们的文学新运动》，《文艺论集续集》，《郭沫若全集》（文学编）第16卷，第5页。

② 《太戈儿来华的我见》，《文艺论集》，《郭沫若全集》（文学编）第15卷，第272页。

③ 《国家的与超国家的》，《文艺论集》，《郭沫若全集》（文学编）第15卷，第184页。

④ 参阅《创造十年》《创造十年续篇》，《郭沫若全集》（文学编）第12卷。

⑤ 《孤鸿——致成仿吾的一封信》，《文艺论集续集》，《郭沫若全集》（文学编）第16卷，第10页。

⑥ 《创造十年续篇》，《郭沫若全集》（文学编）第12卷，第205页。

⑦ 《向自由王国的飞跃》，《郭沫若全集》（文学编）第18卷，第45～46页，人民文学出版社1992年版。

义失败后，他经香港回到上海，以麦克昂等笔名继续中断了近两年的文化工作，和一些后期创造社和太阳社成员积极倡导无产阶级革命文学运动。诗集《恢复》就是这时期的作品。

鉴于当时的政治环境，1928 年 2 月，郭沫若离开上海赴日本，与安娜及孩子们避居于千叶县，一住就是十年。此间郭沫若潜心研究中国古代历史和古文字学，取得了重大成绩。此外，他还写了自传《我的童年》、《反正前后》、《创造十年》（1946 年又写了续篇）和《北伐途次》等，出版了历史小说集《豕蹄》。

抗日战争爆发，郭沫若在友人的帮助下，“别妇抛雏”，只身归国，投入抗日文化宣传工作。上海沦为孤岛后不久，郭沫若离开上海赴香港，并于 1938 年初辗转来到武汉，始与于立群同居。在武汉，郭沫若被任命为国民政府军事委员会政治部第三厅厅长，负责抗战的文化宣传工作。1940 年 9 月三厅被撤销，10 月郭沫若出任政治部文化工作委员会的主任委员，使之成为国统区进步文化界的一面旗帜。在繁忙的抗日宣传工作中，郭沫若从未中断过文学创作。其中影响最大的当推《屈原》、《虎符》等六部历史剧。诗歌方面他写有《战声》和《蜩螗集》。散文方面有抒情散文集《波》和兼收论作与杂文、报告的《羽书集》、《蒲剑集》、《今昔集》、《沸羹集》。在史学研究方面则有《甲申三百年祭》、《青铜时代》、《十批判书》等。抗日战争胜利后，郭沫若在重庆、上海等地与广大进步文化人士一起，勇敢地站在民主运动的前列，为争取和平民主的新中国而斗争。创作上也不断取得新的收获，写下了小说集《地下的笑声》，小说散文集《抱箭集》、散文集《苏联记行》、《南京印象》，文艺论集《天地玄黄》和回忆录《洪波曲》等。

新中国成立后，郭沫若长期担负着繁重的政务，负责科学、文化和国际交往等方面的领导工作。历任政务院副总理兼文化教育委员会主任、中国科学院院长、全国人大常务委员会副委员长等。同时还写下了诗集《新华颂》、《长春集》、《潮汐集》、《东风集》，历史剧《蔡文姬》、《武则天》等。1949 年以后，郭沫若的中心角色基本上是一位重要的社会活动家，作为文学家的角色已降为从属和服务的地位。作为一个自觉的党的文艺政策的阐释者，他这一时期的一些作品不可避免地陷入了模式化、概念化的窠臼，透露出他在为人与为文之间艰难平衡的焦灼心态。

第二节 《女神》

《女神》是郭沫若的第一部新诗集，也是中国现代文学史上第一部具有杰出成就和巨大影响的新诗集。《女神》中最早的诗大约写于 1916 年，一小部分

写于1921年，绝大部分写于1919年和1920年两年间。1919年9月11日的《时事新报》副刊《学灯》首次发表郭沫若的诗《抱和儿浴博多湾中》和《鹭鸶》。不久，郭沫若读到美国诗人惠特曼的《草叶集》，觉得“惠特曼的那种把一切的旧套摆脱干净了的诗风和五四时代的狂飙突进的精神十分合拍”，“彻底地为他那雄浑的豪放的宏朗的调子所动荡了”①，以至自己“开了闸的作诗欲又受了一阵暴风雨般的煽动”②，“个人的郁积，民族的郁积，在这时找出了喷火口，也找出了喷火的方式”，几乎每天都诗兴大发，“差不多是狂了”③。

《女神》初版于1921年8月，上海泰东图书局印行，为“创造社丛书”第一种。初版本在书名下注明为《剧曲诗歌集》，共收诗剧三篇，诗（包括序诗）54首。1928年6月，上海创造社出版部出版《沫若诗集》，列为创造社丛书第21种，系《女神》和《星空》的合集。《女神》部分未收《序诗》、《无烟煤》、《三个泛神论者》、《太阳礼赞》、《沙上的脚印》、《辍了课的第一点钟里》。作者本着“作一自我清算”的精神，对《女神》、《星空》作了较大的修改。此后作者又多次对《女神》进行修改。

《女神》的成功在于五四时代精神与诗人创作个性的高度融合统一。《女神》共分三辑，第三辑主要是郭沫若早期受泰戈尔影响而创作的一些清新恬淡的抒情小品。它们写爱情、春愁、离绪，写飞禽、新月、松原，还有归国印象和记游。既有感伤颓丧的情绪（如《死的诱惑》），也有青春期感情的真实流露与生活写照（如《霁月》、《日暮的婚筵》等），让人窥见了青年诗人渴望爱情，热爱自然，而又不免烦闷寂寞的灵魂。如果说五四以前的这小部分诗作还郁积着诗人的忧伤疾愤，格调哀婉低沉，那么占据《女神》一、二两辑主体部分的五四以后的诗作，则体现了五四狂飙突进的时代精神，格调雄浑豪放，唱出了民主科学的时代最强音。可以说，《女神》是诗化了的五四精神。这正如闻一多所指出的那样，郭沫若的诗不仅艺术上与旧诗词相去最远，“最要紧的是他的精神完全是时代的精神——二十世纪底时代的精神。有人讲文艺作品是时代底产儿。《女神》真不愧为时代底一个肖子。”④

《女神》最强烈而集中地体现了诗人呼唤新世界诞生的民主理想。在《地球，我的母亲！》、《天狗》、《立在地球边上放号》等诗篇中，郭沫若凭藉地球、大陆、海洋、宇宙等宏观物体和诸多意象，激励人们“不断的毁坏，不断的创造，不断的努力”，荡涤一切污泥浊水，拥抱一个崭新的世界！这种崭新的世

① 《我的作诗的经过》，《郭沫若全集》（文学编）第16卷，第216页。
② 《创造十年》，《郭沫若全集》（文学编）第12卷，第67页。
③ 《序我的诗》，《郭沫若全集》（文学编）第19卷，第408页，人民文学出版社1992年版。
④ 闻一多：《〈女神〉之时代精神》，《创造周报》第4号，1923年6月。

界就诞生于凤凰涅槃的熊熊火光之中。《凤凰涅槃》是一首庄严的时代颂歌，充满彻底反叛的精神和对光明新世界的热切向往。诗人借用凤凰集香木自焚而更生的神话，愤怒诅咒和否定“冷酷如铁”、“腥秽如血”的旧世界，热烈向往华美芬芳的“美丽新世界”。凤凰自焚，象征着对旧世界的彻底否定；凤凰更生，象征着新世界的诞生。一场漫天大火终于把旧世界化为灰烬。然而就在这漫天大火中，死了的光明更生了，死了的宇宙更生了。诗人以汪洋恣肆的笔调和重叠反复的诗句，着力渲染了大和谐、大欢乐的景象。“光明”、“新鲜”、“华美”、“芬芳”，是对崭新世界的颂词；“生动”、“自由”、“雄浑”、“悠久”，是对时代精神的赞美。值得注意的是，《凤凰涅槃》以凤凰和涅槃两种宗教或神话意象化合而成，典型地体现了死亡——再生模式。诗的结构从“序曲”开始，依次展开“凤歌”、“凰歌”、“凤凰同歌”、“群鸟歌”、“凤凰更生歌”，一如某种仪式，内蕴着虔诚的宗教情结，既表现了凤凰在死亡过程中的悲壮意味，又渲染了复生后的欢乐场景，具体而又生动地再现了古典神话中死而复生的原型意象。而且，这种原型意象又具有鲜明的现实象征，它不仅仅是凤凰的死亡与再生，同时也“象征着中国的再生”[①]，这种对新中国更生的欢呼，表达了诗人对祖国的深沉眷恋和愿意为之献身的赤诚。五四以后的祖国，在诗人心目中“就像一位很葱俊的有进取气象的姑娘，她简直就和我的爱人一样”[②]。因此，他为“年青的女郎”“燃到了这般模样”（《炉中煤》）！他在“千载一时的晨光”中，向“年青的祖国”，“新生的同胞”，向扬子江、黄河、长城，向人间一切美好的事物，一口气喊出了27个“晨安”（《晨安》）。这种爱国热忱是诗人呈献给五四运动的最美好的诗情，也成为《女神》全书的诗魂。

《女神》充分表达了诗人对自我的崇尚和对自然的礼赞。《女神》中不少篇什，就是五四个性解放的烈火中升腾起来的“自我”的精魂。《梅花树下的醉歌》写道：“梅花呀！梅花呀！/我赞美你！/我赞美我自己！/我赞美这自我表现的全宇宙的本体！”这是赞美梅花即是赞美“自我”，这种“自我”是“宇宙的精髓”，“生命的泉水”，具有主宰世界的力量。《天狗》中飞奔、狂叫、燃烧着的“我”，更是气吞山河：“我是一条天狗呀！/我把月来吞了，我把日来吞了，/我把一切的星球来吞了，/我把全宇宙来吞了。”这个狂放不羁的“自我”与天地并生，具有无法遏制的激情和无穷的神奇力量。他们否定世间一切的传统偶像，摧毁封建的精神枷锁，以期高张本我，获得彻底解放。他们是具有彻底破坏和大胆创造精神的新人，是五四觉醒而奋起的一代。在这些无羁的诗作中，人的自我价值第一次得到了肯定，人的创造力第一次得到了承认，人的本

① 《创造十年》，《郭沫若全集》（文学编）第12卷，第73页。

② 《创造十年》，《郭沫若全集》（文学编）第12卷，第73页。

性第一次得到了张扬，它显示了在五四个性解放的时代氛围中，长期习惯于封建意识形态泯灭个性价值的中华民族，已经获得伟大的苏醒，开始了漫长的自我解放的历程。与此同时，《女神》中还大量描写自然，讴歌自然，赋予自然以无限的生命力，表现了诗人对自然的礼赞。在他眼里，无限的大自然，生机勃勃，气象万千，“到处都是生命的光波；到处都是新鲜的情调”（《光海》）；太平洋在“鼓奏着男性的音调”，他“在这舞蹈场中戏弄波涛”，让大海“快把那陈腐了的旧皮囊/全盘洗掉”（《浴海》）；他礼赞太阳，把太阳的光辉视为创造光明、创造生命、创造灵感的源泉，“太阳哟！你请把我全部的生命照成道鲜红的血流！/太阳哟！你请把我全部的诗歌照成些金色的浮沤！”郭沫若心中的自然，是力的象征，是创造的结晶，充满着欢乐、高昂的情调。在《地球，我的母亲！》一诗中，诗人由赞美地球，进而赞美劳动，赞美在地球上为人类造福的工人农民，称他们才是“全人类的保姆”，“全人类的普罗米修斯”。在这里，自然与人类已经融为一体，表达了诗人愿作自然之子以报答大地母亲的深切感情。

《女神》显示了彻底破坏和大胆创新的精神。在五四时代氛围中，诗人反抗、叛逆的精神得到充分的张扬。诗人对太阳、山河、海洋、生、死、火山、光明、黑夜等一切具有破坏与创造力量的事物，都无比崇拜。“我崇拜创造底精神，崇拜力，崇拜血，崇拜心脏；/我崇拜炸弹，崇拜悲哀，崇拜破坏；/我崇拜偶像破坏者，崇拜我！/我又是个偶像破坏者哟！”（《我是个偶像崇拜者》）。这些象征热、力、雄伟、崇高与生命的事物，都成为诗人否定一切人为偶像，否定一切扼杀生机的旧传统的工具。在《匪徒颂》中，诗人更是对历来备受污蔑的敢于反抗陈规旧俗的革命者，对一切投身政治革命、社会革命、宗教革命、文艺革命、教育革命的“匪徒们”予以热烈赞颂，向他们三呼“万岁”。破坏的目的是为了创造，只有彻底的破坏，才可能有全新的创造。“光明之前有浑沌，创造之前有破坏。新的酒不能盛容于旧的革囊。凤凰要再生，要先把尸骸火葬”①。创造的精神也就是诗人在《立在地球边上放号》中歌唱的“不断的毁坏，不断的创造，不断的努力”。郭沫若相信自然和社会永远处于变动不居的状态中，不断的毁坏和不断的创造正是万物发展的规则。“创造哟！创造哟！努力创造哟！/人们创造力的权威可与神祇比伍！”（《金字塔》）同样，诗人大声地诅咒漆黑阴秽的旧世界，要用刀剑、炸弹去毁灭它，正是因为他对新的光明、对创造新世界怀有坚定的信念。而光有信念还不能使新世界变成现实，关键是要自己动手去创造。“你们要望新生的太阳出现吗？还是请去自行创造来！”（《女神之再生》）《女神》中创造精神与反抗叛逆精神融合一体，构

① 《我们的文学新运动》，《文艺论集续集》，《郭沫若全集》（文学编）第16卷，第5页。

成了一个互补的整体。

无论是对自然的礼赞，还是对创造精神的颂扬，都与郭沫若早期世界观的哲学基础——泛神论有着密切的关系。《女神》的艺术想象与艺术形象建筑在泛神论的思想基础上。所谓泛神论是16至18世纪西欧的一种哲学学说，其基本观点是：神是非人格的本原，这个本原不在自然界之外，而是和自然界等同。18世纪最突出的泛神论者就是郭沫若所倾心的荷兰哲学家斯宾诺莎。斯宾诺莎认为，神决不是人，而是实体自身、自然本身，神是与自然融为一体的。这种把神同无限的自然实体等同，把自然创造的根源归于自然本身的观点，实际上否定了超自然的神的主宰作用，其实质就是无神论。泛神论在不同的历史时期，有其不同的社会心理依据和哲学基础，从而产生了不同的社会历史效应。尤其是泛神论思想曾得到法国启蒙运动者的宣扬，在人类思想解放运动中发挥过巨大影响；同时，泛神论关于神、自然、自我的观念深得西方浪漫主义者的青睐，成为西方浪漫主义的重要精神资源。这两者成为郭沫若接受泛神论思想的有力契机。1915年，郭沫若读到泰戈尔的诗作，书中“泛神论的思想”、“梵”的现实，“我”的尊严，“爱的福音”使他感受到“涅槃的快乐”。“因为喜欢泰戈尔，又因为喜欢歌德，便和哲学上的泛神论（Pantheism）的思想接近了”。而且和国外的泛神论思想一接近，又重新发现了《庄子》的价值[①]。这样，郭沫若循着泰戈尔——歌德——斯宾诺莎——庄子的轨迹，整合出带有自己主体文化意识的泛神论思想。一方面，郭沫若的泛神论与“五四”个性解放、人格自由、崇尚自我的时代精神相吻合。“泛神便是无神。一切的自然只是神的表现，自我也只是神的表现。我即是神，一切自然都是自我的表现”[②]。这种否定神明、蔑视权威、张扬自我的精神才是郭沫若泛神论思想的真正内涵；另一方面，郭沫若诗化了神即自然，自然即我的泛神论思想，以为“诗人底宇宙观以 Pantheism 为最适宜”[③]。《晨安》、《雪朝》、《光海》、《夜步十里松原》等诗作中，个体融化于自然，在个体意志与宇宙意志的神秘统一中，自我由个体升华为与自然同体、与宇宙并存的力量，由此生成出对自然的礼赞，对创造精神的颂扬和对一切旧事物、旧秩序的反抗与叛逆。

这种自然神力的人格化，使整部《女神》表现出奇异的壮阔感和动态的诗化美。丰富的想象、神奇的夸张、激越的音调、华赡丰美的语言和浓烈瑰丽的色彩，赋予《女神》浓郁的浪漫主义美学特征。郭沫若是一位典型的浪漫主义

① 《创造十年》，《郭沫若全集》（文学编）第12卷，第66页。

② 《〈少年维特之烦恼〉序引》，《文艺论集》，《郭沫若全集》（文学编）第15卷，第311页。

③ 《三叶集》第16页，亚东图书馆1920年版。

诗人，他认为“诗底主要成分总要算‘自我表现’”①，“诗是人格创造的表现，是人格创造冲动的表现”②。这种浪漫主义的美学特征突出体现在《女神》的抒情主人公形象上。《女神》中处处可见一个“开辟鸿荒的大我”的抒情形象，他熔铸着诗人的主观意志与美学理想，以突出的姿态和鲜明的色彩渗透在奇特优美的诗意诗境中。他主要以直抒胸臆的姿态出现。如《天狗》一诗，竟用29个“我”作为诗句的开头；《我是偶像的崇拜者》九行诗句开头也是醒目的“我”字。《浴海》中的“我”，更为丰满真切，体现了诗人追求圆满人格实现的迫切心情。这个“大我”，占据宇宙的中心，具有伟大的气魄、健全的人格。这个“大我”，感情奔放，胸襟开阔，意态超拔，具有无比的生命力和创造力。他是勇于破旧创新的五四时代觉醒的民族形象的象征；热烈执着地追求着革命理想与个性解放；他胸襟博大，雄视整个世界与人类，充满了崇拜自我的现代感受与乐观精神，完美体现了五四狂飙突进的时代精神。他是五四时期诗人自我灵魂与个性的真实袒露，也是中华民族时代觉悟的自我形象，是民族精神与作家心灵的和谐统一，因而具有强烈的艺术感染力量。

《女神》在形式方面实践了诗人绝对的自由，绝对的自主的艺术主张，这是与他的让感情“自然流露”的诗歌主张相一致的。它没有固定的格律和形式，完全服从诗人感情自然流泻的需要。既有独到的诗剧形式（如《女神之再生》、《湘累》、《棠棣之花》），更有自由活泼的自由体诗。多数篇章情绪消涨的内在节奏与外在格律的节、行音韵一致和谐。激昂悲愤的凤鸟可以一连向宇宙提出十一个疑问，构成很长的诗节（《凤凰涅槃》），而渲染融融的春意则只需两行一节的两行体（《春之胎动》）；诗行可以长到像《胜利的死》中浩荡的语言行列，也可以短到如《天狗》每行二、三字，以短促的排句传达某种跃动激荡的情绪；既有《凤凰涅槃》那样的数百行长诗，也有只有三行的《鸣蝉》；既有汪洋恣肆的自由诗，也有少数外在格律相对严谨、节行押韵大体整齐的《晴朝》、《黄浦江口》等等。诗人采取了与内在感情和谐一致的全新形式，创立了多姿多彩的自由的诗歌形态，给读者以全新的审美感受，的确在当时青年们的心中“把他们的心弦拨动，把他们的智光点燃”（《序诗》）了。

《女神》在中国新诗发展史上的意义和贡献在于，集中而强烈地表现了冲破封建藩篱、扫荡旧世界的狂飙突进的五四时代精神，是鲁迅所张扬的“摩罗诗力”的具体展现。奇特雄伟的想象扩大了新诗的表现领域，创造了全新的现代诗歌抒情主人公的自我形象。诗的抒情性与个性化的本质得到了充分重视与加强。创作形式自由多变，大量采用比喻、象征手法，以人格化的自然为主，

① 《三叶集》，第133页。

② 《论诗三札》，《文艺论集》，《郭沫若全集》（文学编）第15卷，第338页。

也化用了古代神话、历史故事甚至西洋典故，形象选择巧妙、恰切而新颖，证明新诗在艺术上足以充分表现新的时代与生活，在许多方面超过了旧诗词。当然，由于《女神》的创作环境主要是“盲目欧化的日本”，这多少影响了作者对祖国传统文化作“理智的爱”的辩证态度，夹用英文偏多，有些“过于欧化”[①]，有些诗作也稍嫌粗糙。

继《女神》之后，郭沫若20年代又出版了《星空》、《瓶》、《前茅》和《恢复》等四部诗集。《星空》出版于1923年，所收诗歌散文均为1921年至1922年在日本和上海所作。当时正值五四高潮过后，几度返国的诗人目睹祖国依然落后和黑暗，倾饮人生的“苦味之杯”，流露出浓重的失望情绪。一方面对现实有着更深的不满，要求对社会作彻底的改革；另一方面又希望返归自然，寻找暂时的逃避和慰安。《女神》时代那种“火山爆发式的内发情感”已经熄灭，留在《星空》中的只有“潮退后的一些微波，或甚至是死寂”[②]。但《星空》中仍有再现雄风的企盼（《洪水时代》），也有歌颂新生、热爱生命的信念（《春潮》、《古佛》），诗作的艺术技巧也趋于圆熟，结构更严谨，语言也更含蓄。尤其是还出现了《天上的市街》这样的佳作。诗人张开想象的翅膀，展望天堂，为我们描绘了一幅奇异天国的图画。全诗结构谨严，韵律和谐，形象鲜明，意象清新，寄托了诗人对于自由、光明、和平的热烈向往。写于1925年初春的《瓶》，是一组爱情诗。除《献诗》外，由42首短诗组成，构成了长篇抒情组诗的独特形式。作为诗人恋情的痕迹，它们写得真实、大胆、充满浓郁浪漫和波翻浪涌的诗情。《瓶》中缠绵悱恻的情调是郭沫若主情主义美学思想的自然延伸。

出版于1928年的诗集《前茅》共收诗23首，主要写于1923年，正值诗人思想的飞跃期，集中各诗也就成为“革命时代的前茅”（《序诗》）。诗人告别《星空》中“低徊的情趣”和“沉深的苦闷”，重新正视坎坷的现实，开始以粗犷的声调歌唱革命，体现出较为明显的阶级意识。诗集《恢复》出版于1928年，收诗24首。当时作者思想已转向马克思主义，虽然身处大革命失败后的白色恐怖之中，却仍然具有昂扬的战斗激情，对革命运动的再次复兴充满了坚定的信念。《前茅》和《恢复》中除少部分诗作外，大多数诗作缺乏艺术个性，有的甚至以喊叫代替抒情，流于口号式的呼喊，这是两部诗集的严重缺陷。

---

① 闻一多：《〈女神〉之地方色彩》，《创造周报》第5号，1923年6月10日。

② 《序我的诗》，《郭沫若全集》（文学编）第19卷，第408页。

第六章　20年代戏剧

第一节　早期话剧创作

中国现代话剧发端于留日学生组织的春柳社，他们于1906年在日本东京演出了《茶花女》第三幕，1907年6月又演出根据林纾的翻译小说改编而成的五幕剧《黑奴吁天录》，这是中国第一次比较完整的近代话剧演出。据现有资料，文明戏的滥觞可追溯至19世纪末上海的学生演剧。1899年上海圣约翰书院学生在圣诞晚会上演了一出自编的时事新戏《官场丑史》，“这种穿时装的新剧既无唱工，又无做工”，实为话剧萌芽期的雏形。随后有汪仲贤等学生自编自演过戊戌六君子与义和团故事等。1905年他们组织文友会演出《捉拿安德海》、《江西教案》，1907年组织开明新剧会公演《六大改良》为总名的新剧。与此同时，上海出现王钟声领导的春阳社与通鉴学校，演出根据杨紫麟、包天笑译述的同名小说改编的《迦茵小传》，学习日本新派剧与西洋话剧形式，并且采用分幕制。此外，还有任天知领导的进化团，同陆镜若、欧阳予倩领导的春柳派新剧同志会，同为文明新戏重要剧社。由于中国初期话剧在内容与形式上都有别于旧戏，故被称为“文明戏”。在剧中常常出现所谓“言论小生”，直接代表作者向观众发表长篇讲演，进行政治鼓动。但由于小市民趣味的日益加剧，文明新戏于1916年后便全面衰落。唯有天津南开新剧团坚持严肃认真的艺术态度，以欧洲近代写实剧为榜样，在创作与理论上由萌芽期的话剧向现代话剧演变。

适应新文化思潮的要求，现代话剧运动在五四时期再度兴起。它以五四先驱者们对传统旧剧的批判为先导。《新青年》在1917年至1918年间曾开展过“旧剧评议”，批判的锋芒直指传统旧戏所包含的封建性内涵。周作人、钱玄同、刘半农、胡适等人在批判过程中倡导建立中国现代戏剧理论，其内容包括两个方面：一是把戏剧当作改善人生的工具，二是提倡写实主义戏剧。这些先

驱者们还决定大量翻译与改编西洋的戏剧名著，以《新青年》在1918年的“易卜生专号”为开端，迅速形成了一个介绍外国戏剧理论、翻译和改编外国戏剧创作的热潮，西方戏剧史上各种流派——从写实主义、浪漫主义戏剧到现代派戏剧差不多同时涌入了中国，被不同个性的剧作家所吸收，对中国现代话剧的发展起了推动、促进作用。从1921年开始，中国现代话剧运动就逐渐进入了建设时期，开始出现各种戏剧团体、刊物，并形成多种戏剧风格的雏形。1921年3月，沈雁冰、郑振铎、陈大悲、欧阳予倩等发起成立民众戏剧社，同年5月创办了《戏剧》月刊——这是新文学运动中最早出现的专门性戏剧杂志；这一年应云卫、谷剑尘等还组织成立了上海戏剧协社。两社都倡导“写实的社会剧”，强调戏剧必须反映时代与人生，肩负起社会教育任务；同时，提倡“爱美剧”，倡导“非营业性质”的业余演剧，反对戏剧商业化，反对新兴话剧重蹈文明新戏被资本家操纵作为赚钱工具而日趋堕落的旧辙。这两个戏剧社作家的剧作明显受到易卜生影响，形成了“社会问题”写实剧的潮流。胡适虽不是该两社成员，但他模仿易卜生《玩偶之家》创作了《终身大事》，该剧借主人公之口喊出的“孩儿终身大事，孩儿应该自己决断”的呼声，表达了“五四”新青年反抗封建束缚、追求人格独立的共同心声。陈大悲的《幽兰女士》也是从一个家庭入手来分析社会问题的，剧本涉及到了反对封建婚姻、官僚家庭的罪恶、劳动人民的苦楚等一系列问题。欧阳予倩创作的《泼妇》则从男子对爱情不专一的现象入手，提出了在整个社会政治、经济制度没有根本改变之前“自由恋爱”、“妇女解放”能否顺利实现的问题。该剧的题目就是反义的，被封建势力斥为“泼妇”的于素心实际上是一个娜拉式的新女性，她的“泼”，是对封建势力的有力冲击，对独立人格的热切呼唤。

郭沫若是中国现代历史剧的开拓者。在早期，《黎明》(1919)、《广寒宫》、《孤竹君之二子》(1922)，以及“女神三部曲”《棠棣之花》、《湘累》(1920)、《女神之再生》(1921)，或取材于神话，或取材于历史，却不拘于史实，常凭主观的理解和想象结撰剧情，塑造人物，都采取了诗剧或剧诗的形式。郭沫若早期历史剧的代表作是被合称为“三个叛逆的女性”的《卓文君》、《王昭君》、《聂嫈》。他创作这类剧作的动机是“要借古人的骸骨来，另行吹嘘些生命进去”[①]。在历史人物身上，他灌注了五四时期追求人的尊严、反对封建礼教与专制（甚至不畏封建皇权的淫威）等精神，表达了五卅惨案中所表现出来的悲壮情绪。这一切都是通过历来被人称为“弱者”的女子形象表现出来的，自然契合了“妇女解放”的时代课题。历史翻案剧是五四戏剧的重要类型。陈白尘指出：“那种翻案法的历史剧，如今是没人写了，但在1927年前后，却是历史

① 郭沫若：《孤竹君之二子·幕前序话》，《创造季刊》第1卷第4期（1923年2月）。

剧创作上最风行的方法。"① 当时，还有欧阳予倩的《潘金莲》，袁昌英的《孔雀东南飞》，熊佛西的《兰芝与仲卿》，王独清的《杨贵妃之死》、《貂蝉》，顾一樵的《荆轲》、《项羽》、《苏武》，杨荫深的《一阵狂风》、《磐石与蒲苇》，伯颜的《宋江》等。这些翻案剧都以现代观念重新诠释历史、传说，赋予剧中人以现代人的观念，或以现代心理学、精神分析学解释历史、传说人物的行为动机。欧阳予倩创作的历史翻案剧《潘金莲》，对早已被认定为"淫妇"代表的潘金莲进行了重新塑造，表达了强烈的反封建精神。袁昌英创作的《孔雀东南飞》则运用弗洛伊德理论来表现"焦母"在精神上一味依恋儿子而排拒儿媳的变态心理。

另一位创造社作家郑伯奇创作的《抗争》（1928年）一剧，正面描写了热血青年与企图侮辱中国妇女的外国士兵的英勇搏斗，被洪深誉为最早显露"反帝意识"的独幕剧。1926年，熊佛西、陈大悲、余上沅等提倡迎合观众趣味的"国剧运动"，熊佛西的《洋状元》、余上沅的《兵变》就是这种戏剧观的实践之作，它们情节热闹、趣味性强，但又不免有闹剧的意味。熊佛西在五卅之后创作的《一片爱国心》则因其表现了强烈的反帝爱国倾向而声名大振。

丁西林是20年代喜剧园地里的卓有成效的耕耘者，他的第一个剧本——《一只马蜂》，用轻松活泼的喜剧冲突来表现反封建主题。1925年创作的《压迫》是他早期剧作的代表作，写的是由于房东太太与女儿在出租房子问题上难以达成一致，导致房东太太与男客吴某发生冲突，是一位性格倔强的女客主动提出与这位男客假扮夫妻才使矛盾化解，这个剧作把丁西林早期喜剧的特点表现得最为突出。抗日战争爆发后，他创作了独幕剧《三块钱国币》，借助女佣不慎打破女主人一只花瓶，因而被要求赔三块钱国币的故事，讽刺了国民党上层人物爱钱如命的丑态。四幕喜剧《妙峰山》写的是以"王老虎"为首的一群知识分子聚集在妙峰山上，把枪口专门对准日本鬼子的情节，妙峰山成了作者心目中"理想的乐土"。丁西林喜剧创作受近代英国喜剧，主要是世态喜剧、亦称机智喜剧的影响，如米伦、王尔德喜剧的影响。"这种喜剧描写'上流社会'的人情世态，揭露其虚伪腐败、荒谬可笑之处，语言聪明俏皮，富于机智，情节结构曲折而多变化。"② 这些特点在丁西林喜剧中都可发现。"就其主要精神来说，却是幽默的而不是讽刺的喜剧。"③

① 陈白尘：《历史与现实》，《陈白尘论剧》，第93页，中国戏剧出版社1987年版。
② 陈瘦竹：《丁西林的喜剧》，《现代剧作家散论》，第211页，江苏人民出版社1979年版。
③ 陈瘦竹：《丁西林的喜剧》，《现代剧作家散论》，第212页，江苏人民出版社1979年版。

第二节 田 汉

在20年代戏剧创作中，成绩最丰的是田汉。田汉（1898～1968），原名田寿昌，1911年改名为田汉，湖南长沙县人，创造社的发起人之一，也是该社最重要的剧作家。1920年完成处女作《梵峨璘与蔷薇》，这个剧本的思想与艺术都不够成熟，但它所追求的艺术与爱情的完美结合，则贯穿在田汉生活与创作的全过程中，成了他戏剧创作的"情结"。田汉第一个正式公演的剧本是一幕三场剧《灵光》。田汉领导了南国戏剧运动，它包括1924年创办的《南国半月刊》时期，1926年至1927年借上海《醒狮周报》编的附刊《南国特刊》时期，1926年至1927年的南国电影剧社时期，1927年的上海艺术大学时期，1928年至1930年的南国社及其所属的南国艺术学院时期。这一时期他创作的20多个剧本中，《咖啡店之一夜》（1922年）、《获虎之夜》（1924年）、《苏州夜话》（1928年）、《湖上的悲剧》（1928年）、《古潭的声音》（1928年）、《名优之死》（1929年）、《南归》（1929年）等都是优秀之作。这些剧作"保存一些青年期可贵的真诚和纯情"[①]，是田汉戏剧创作中最具个人气质之作。

田汉早年留学日本时尝自署为"中国未来的易卜生"，他说处女作《梵峨璘与蔷薇》"此剧是通过了Realist（现实）熔炉的Neo-Romatic（新浪漫剧）"[②]。五四时期，所谓新浪漫主义是指19世纪末20世纪初，西方以现代非理性哲学为美学基础、与传统写实主义相对抗的多种现代主义流派，如象征主义、表现主义、唯美主义、未来主义、精神分析主义等。梅特林克、王尔德、霍夫特曼、斯特林堡、安德列耶夫、邓南遮、倍那文德、施尼茨勒的剧作，包括易卜生后期的象征主义戏剧，都被称为新浪漫主义戏剧。新浪漫主义戏剧，也是五四时期译介西方戏剧的一个热点。新浪漫主义反拨传统的写实主义文学观，追求"灵的觉醒"。"所谓新浪漫主义，便是想要从眼睛看得到的物的世界，去窥破眼睛看不到的灵的世界，由感觉所能接触的世界，去探知超感觉的世界的一种努力。"[③] 新浪漫主义重情绪、重直觉、重幻想与想象，以抒情与表现来直接呈露人生内面，表现灵肉激斗与心灵的渴求，抒发一种"世纪末"焦灼、悲观、颓废情绪，而这成了五四文学青年反叛现实、追求理想又不得的心灵的喷发口与栖息地。田汉自视为"出世作"的《咖啡店之一夜》中，青年学生林泽奇与白秋英不期而遇，他因自己的婚姻悲剧而哀叹自己的心灵痛楚与迷惘、悲

① 田汉：《田汉剧作选·后记》，第428页，人民出版社1955年版。
② 田寿昌（田汉）等：《三叶集》，第81页，亚东图书馆1920年版。
③ 田汉：《新罗曼主义及其他》，《少年中国》第1卷第12期（1920年）。

观："不知道是生于永久的好还是生于刹那的好，还是向灵的好，还是向肉的好"。《湖上的悲剧》中青年诗人杨梦梅在遭逢一系列婚恋奇变后，身心憔悴："我以为我的心在这一个世界，而身不妨在那一个世界，身子和心互相推诿，互相欺骗，我以为这是调和，谁知道却是分裂"。《南归》中春姑娘期盼着流浪者归来，而流浪者归来时春姑娘已被许给他人，流浪者含恨离去，"我孤鸿似地鼓着残翼飞翔，想觅一个地方把我的伤痕将养。但人间哪有那种地方，哪有那种地方？我又要向遥远无边的旅途流浪。"春姑娘痛苦地追赶去。田汉称此剧"充满着诗，充满着泪"。"《南归》的好处，主要并不在于表现了社会生活不如人意而引起的哀愁和悲伤，而是在于竟将幻想写得那样真实。""《南归》是浪漫主义悲剧，运用幻想形式，表现现实生活的苦恼和理想追求的幻灭。"[①]这些抒情震撼着20年代青年的心灵，说明它折射了一代青年的心灵真实。这些受现代派影响的浪漫主义抒情剧，还在抒情中追求人生哲理：林泽奇与白秋英痛苦地追问人生孤独，"人类和人类之间何以要取这一种冰冷的态度"；《湖上的悲剧》中杨梦梅感叹人生的无奈和虚无；《南归》中充满深深的寂寞和绝望的哀感，流浪者就是永远得不到爱的"苦闷与孤独"的象征；《古潭的声音》中那舞女之纵身一跃，发出了寻找未知神秘世界的最强音。田汉这些剧作往往从新浪漫主义作品中获取艺术灵感。《古潭的声音》的创作意念来自日本俳人芭蕉翁一的诗，《南归》有象征派诗人魏尔伦式的感伤情绪，《颤栗》因"恶魔诗人"波德莱尔《恶之花》而触发，《灵光》采用了斯特林堡《一出梦的戏剧》展示"梦的意识"的表现主义手法。当然，《湖上的悲剧》也受到中国古典浪漫主义戏剧《牡丹亭》的影响。田汉说："旧浪漫主义是睡梦，新浪漫主义是醒梦"[②]。这表明，田汉创作中的"新浪漫主义"是面对20年代中国凝滞压抑的社会现实的。

在《获虎之夜》、《名优之死》中，田汉戏剧创作中的现实主义因素逐步增强，戏剧性与抒情性也互相依存、融合。独幕剧《获虎之夜》写青年男女的爱情追求与家长专制的悲剧冲突。表兄妹黄大傻与莲姑青梅竹马，萌生了真挚的恋情，由于黄家家道中落，莲姑之父魏福生就决定把女儿嫁给有钱人家，两个年青人在各自能力范围内作了最大限度的抗争，最后仍以悲剧告终。这个故事本身并不新颖，该剧的独特之处在于它所着力开掘的人物心灵深处的美，黄大傻只是由于对爱情十分痴迷，才给人以颠颠傻傻之感的，他在"获虎之夜"被捕虎陷笼所伤而造成的肉体痛苦，远远没有真挚恋情被拆散而铸就的心灵创伤厉害，当这个"感伤的殉情者"被抬到心爱的人莲姑家里时，随着大段大段对

---

① 陈瘦竹：《且说〈南归〉》，《戏剧理论文集》，第382页、第388页，中国戏剧出版社1988年版。
② 田汉：《新罗曼主义及其他》，《少年中国》第1卷第12期（1920年）。

心上人的心曲倾吐，他的心灵世界畅然洞开，这不仅让莲姑泣不成声，坚定了她爱的忠贞之心；而且感人肺腑，具有摄人心魄的感染力，特别是他最后抓取猎刀殉情自尽的场景，其心灵世界的光彩就飞升到了顶致。

《名优之死》于1927年冬写成并曾演出，1929年底在南京演出时，补加了中间一幕，于是便定型为一个三幕话剧。《名优之死》的最初构思受启发于波德莱尔诗《英勇的死》，田汉执意“写一篇中国名伶之死为题材的剧本”[①]。剧本通过著名京剧艺人刘振声与流氓、恶棍杨大爷的尖锐斗争以及他惨死在舞台上的故事，揭露了旧社会的罪恶。该剧最成功的地方是在于塑造了刘振声的艺术形象：他视艺如命、重视“戏德”，他宁可不顾疲劳自己演“双出戏”，也绝不以迎合低级趣味来博取上座率。他十分爱惜人才，当他的艺徒刘凤仙经不住杨大爷的诱惑而走上邪路时，他十分痛心与愤懑，当面痛斥杨大爷，因而遭对手暗算，他则心力交瘁，为了捍卫艺术事业而倒在了为之奋斗了一辈子的舞台上。他为艺术献身的人生充满了悲壮色彩。

综观田汉20年代的剧作，在思想内容上的共同特质是：感应着那个时代思想解放、个性解放的节拍，一方面，无情地揭露了当时社会以及传统势力剥夺人的自由与幸福的罪行，并随着创作历程的推进，对社会问题的关注与表现也在不断加强；另一方面，则着力表现人们面对黑暗现实所产生的苦闷、思索以及对光明的热烈追寻。这一主题贯穿在这个时期的所有剧作中，而尤以《咖啡店之一夜》、《获虎之夜》、《名优之死》为最。《咖啡店之一夜》通过盐商之子李乾卿对纯真爱情的背叛与亵渎，揭示了带有浓厚封建主义色彩的资产阶级市侩的丑恶嘴脸，又通过白秋英与林泽奇的觉醒，体现了作者“由颓废向奋斗之曙光”的理想。《获虎之夜》的主题也直接融汇到了当时反封建的潮流之中。《名优之死》，通过刘振声与强大的邪恶势力的斗争，更让人感到振奋、鼓舞。

现实主义与浪漫主义融为一炉、交互辉映，是田汉这一时期艺术上的一大特色。田汉明确指出其处女作《梵峨璘与蔷薇》是“通过了现实主义熔炉的新浪漫主义剧”，以后的剧作大多沿着这一思路创作。《获虎之夜》是较典型的。“田汉决非将黄大傻作为一个现实人物来写，他笔下不过画出了一缕寄情的光，一团写意的云，一个诗的影子，借此渲染一种热烈而悲凉的‘美’，表现历史转型期的青年人不满于现状、追求着什么而又莫可名状的灵肉冲突的感伤情调，这就是‘南国’式的浪漫主义。”因此，“在《获虎之夜》的写作中，田汉所追求的并非写实主义的社会问题剧。”[②] 其实，就是在大家公认的现实主义力作《名优之死》中，主人公刘振声的人格上也闪耀着理想主义光彩。

① 田汉：《田汉戏曲集·第四集·自序》，上海现代书局1931年版。

② 董健：《田汉传》，第207—208页，北京十月文艺出版社1996年版。

把抒情性与戏剧性有机地结合起来，是田汉本时期剧作趋向成熟的标志之一。《获虎之夜》之所以吸引人，一个重要原因就在于它结构巧、戏味浓。精设悬念、颇多巧合，故事冲突安排在“获虎之夜”、莲姑出嫁前夕，满以为又能获虎，可万没想到竟伤了人，而且偏巧又是莲姑恋人黄大傻，完全出乎意料之外，可仔细想想又在情理之中——黄大傻，也只有黄大傻在那一晚会上山去，因为他要最后一次看心上人窗户上的灯光。而且，正是他的受伤，才让他自然而然地与莲姑见面，使得其心灵世界得以全面敞开。《名优之死》则不同，它美在自然、流畅，把戏剧性深深隐藏在纯朴自然的画面之中，主要通过人物的鲜明个性来吸引人，在形象塑造过程中抒发作者的情感，表面的热闹被凝练、简洁的描写所取代。不仅主要人物刘振声个性鲜明，他刚正抑郁的特征得到了充分的表现，而且其他人物也被塑造得栩栩如生。作品的语言凝练、简洁、个性化。

30年代，田汉剧作的题材主要有两类，一是反映工人生活与斗争的剧本，其代表作是独幕剧《梅雨》，这类作品不但描写了工人生活的苦难，而且歌颂了他们反压迫求解放的斗争精神。二是表现抗日爱国主题，从1931年九一八事变到1937年七七抗战爆发，田汉共写了约20多个抗日宣传剧以及以抗日为背景的社会问题剧。《回春之曲》的表现视角较为独特：在南洋教书的爱国华侨高维汉感于国难而返国抗日，他在一二八激战中被大炮震坏了脑子，失去了记忆，连前来照顾他的在南洋的热恋情人梅娘都不认识了。梅娘——这个“爱上了你就会把性命交给你”的姑娘，面对为抗日负伤的情人，她把对爱情的忠贞与爱国激情紧密结合起来。经过三年的治疗与休养，在梅娘的精心护理下，高维汉奇迹般地恢复了记忆，痊愈之后他最关心的就是抗日进程与祖国命运，并从心底发出了将抗日进行到底的呼唤。这个剧作将高维汉健康的“回春”、爱情的“回春”和热望祖国在抗日中的“回春”统一了起来。该剧的情节与构思带有明显的传奇性。高维汉与梅娘的命运就是在一系列出人意料的事件中展开的，其间悬念丛生，扣人心弦，富有引人入胜的戏剧性。剧本诗情洋溢、优美动人，抒情气氛浓郁，特别是满含深情的歌曲的几度穿插，使现实的主题充满了诗情画意。这些都是该剧高出同类题材剧作的地方。

田汉40年代的代表作是《秋声赋》与《丽人行》，前者通过家庭生活与个人命运的变迁，表现了抗战大熔炉对人的锻炼，特别是对人的心灵的洗礼。《丽人行》（1947年），这是田汉剧作的一个高峰，它全景式地反映了一个历史时代的社会生活，这里有工人、城市贫民的苦难与挣扎，有共产党人艰苦卓绝的工作与斗争，有侵略者的凶残与汉奸买办、地痞流氓的无耻，也有女性的苦闷与彷徨。剧本有三条线索：一是女工刘金妹的遭遇，二是革命女性李新群在逆境中的奋进，三是摩登女性梁若英的动摇与醒悟。三条线索既相对独立又互

有联系，被有机地纳入了全剧艺术构思之中。在戏剧结构上，它借鉴中国戏曲经验，打破了“幕”的切割法，将全剧分为21场，以报告员的报告串起全剧，一气呵成，使各条线索多头归一，条理清晰。《丽人行》之后，田汉的许多剧作（包括《关汉卿》在内）都运用了这种多场式结构，这种结构方式还被其他许多剧作家所赏识与借鉴。

第七章　20年代散文

第一节　20年代散文概述

五四时期的散文有杂感小品，叙事抒情的“美文”，还有散文诗和文艺性的通讯。语丝社、文学研究会、创造社、新月社、现代评论派的一些诗人、小说家也大多写散文，他们的散文创作有鲜明的个人风格。鲁迅甚至认为，五四散文创作成就在诗歌、小说之上。

中国现代散文的兴起和其后的繁荣，是与五四时期报刊业的发达密切联系的。

《新青年》的“随感录”中的一些文艺性的短论和杂文，为现代散文开辟了道路。杂文经鲁迅的运用，在新文学运动中占有特殊重要的地位。

20年代鲁迅出版的杂文集有：《热风》、《华盖集》、《华盖集续编》、《坟》、《而已集》。此外，1932年出版的《三闲集》是1927年至1929年杂文的结集；未收入上述诸集的20年代的杂文，后来收入在《集外集》和《集外集拾遗》中。20年代鲁迅的杂文比之《新青年》时期的“随感录”，有了很大的发展，内容深刻犀利，形式也多样化，出现了熔叙事、抒情、议论于一炉的《记念刘和珍君》这样的长篇。

随后，抒情散文、叙事散文也有了很大的发展。1927年鲁迅《野草》的出版，标志着散文诗的成熟。1928年出版的《朝花夕拾》是鲁迅对青少年时代生活的回忆。对父亲、保姆、塾师、故友的追忆，为绵厚的温情所浸透；旨在社会批判的篇什如《无常》、《狗、猫、鼠》、《二十四孝图》闪烁着反封建的思想光芒，行文明快、流畅，并时杂幽默；在借题发挥处，往往顺手投出匕首和投枪，使敌手猝不及防。回忆文中杂文手法的运用，体现出鲁迅叙事、抒情散文与杂文风格的一致性。鲁迅散文语言的凝练，为当时一般散文作家所难及。

《语丝》周刊刊载的社会批评和文化批评，“任意而谈，无所顾忌，要催促

新的产生，对于有害的旧物，则竭力加以排击"，文笔幽默、泼辣，时称"语丝文体"，在现代散文发展中有着重要的地位与影响。

周作人是语丝社重要的散文作家。有人统计，从1918年到1928年的十年间，周作人在《新青年》、《每周评论》、《晨报副刊》、《语丝》等20种报刊上发表散文近千篇。他的平和冲淡的"美文"在艺术上达到了炉火纯青之境。

俞平伯的散文属周作人的"美文"的一派。他20年代的散文集有《燕知草》和《杂拌儿》。《桨声灯影里的秦淮河》、《陶然亭的雪》、《西湖六月十八夜》都是散文中的名篇。《桨声灯影里的秦淮河》的描写情境交融，景色朦胧，是他散文的代表作。《陶然亭的雪》中，冬日黄昏的迟暮，为静穆凄清之情浸染，在记叙、抒情中又生发一些悠闲的意想，情、景、理、趣水乳交融，笔浓而意淡。《西湖六月十八夜》用细腻的笔触绘出倦意朦胧的西湖的变幻的美，造成一种空灵的意境。俞平伯的散文很少触及重大现实问题，而以独抒性灵见长。用笔细腻，意境朦胧而灵动、闲适而伤感，语言运用透出古代文学的深厚传统的影响，被周作人誉为"近来的第三派新散文的代表"。但有时描写繁缛，用力太过，少了天然之趣。

文学研究会的散文作家中，朱自清、冰心以文字优美著称。1920年以后，冰心发表了她最初的一批散文，如《往事》、《寄小读者》。《寄小读者》是用通讯形式写的文艺散文。冰心散文"情绪多于文字"，她以清丽、典雅的文笔和温暖的柔情诉说对祖国、对母亲、对兄弟、对弱小者、对自然的爱，表现了她的"爱的哲学"，时称"冰心体"。郁达夫说中国传统文化的熏陶、故乡的山水、留学生活"助长了她的诗思，美化了她的文体"；"意在言外，文必己出，哀而不伤，动中法度"①。这是郁达夫对冰心的性格和散文风格的评价。

许地山、叶圣陶也是文学研究会的重要作家。许地山的《空山灵雨》（1925年1月，商务印书馆出版）收散文小品44篇，是五四运动后最早成册的个人散文集。其《弁言》说"生本不乐"而"人世以来"又"屡遭变难，四方流离"。然而《空山灵雨》中直接抒写生之苦痛及变难流离之作却并不多见。《生》说他的生活好像一棵龙舌兰，"那些叶子曾经历过的事迹惟有龙舌兰自己可以记忆得来，可是它不能说给别人知道"。相反，更多的是面对人生艰难的奋斗勇气。《暗途》以"暗途"喻人生，主人公吾威拒绝灯火，要"在幽暗中辨别"险途猛兽，那晚上他"在暗途中走着，……一点害怕也没有"，"没有跌倒，也没有遇见毒虫野兽；安然地到他家里"。茅盾说许地山尝试着寻找一个合理的人生观，然而他没有建立起这样的人生观作为自己理想的象牙塔，于是

① 郁达夫：《中国新文学大系·散文二集·导言》。

他“多少带点怀疑论的色彩”，但“虽然怀疑，却并不消极悲观”①，这话几近实情。《鬼赞》中面对鬼众们赞颂死之快乐的诱惑，“我”虽然“险些儿也迷了路途”，但仍从寒潭那边传来的鱼跃出水的声音，认出了“归路”。对“理想”和“绝望”的怀疑使他在彷徨中探求生的意义。《空山灵雨》叙事、抒情、设喻时禅机迭出，这并非是从佛教世界观寻求消极的解脱，而是借佛教文化的智慧探求人生哲理，或用以解自身之惑，或用以启迪读者。如《美的牢狱》中夫妻关于美的辩解就颇有谈禅的意味。谈禅并不求结论，只求有所悟。妻在反驳丈夫关于自然美的议论时说：“自然要加上一点人为才能有意思。若是我的形状和荒古时候的人一样，你还爱我吗?”提出人的努力在建立合理合意的生活中的作用，是颇有启发的。然而谈禅而至于迷恋，是很危险的。《暾将出兮东方》说“光明不能增益你什么，黑暗不能妨害你什么，你以何因缘而生出差别心来?”这无差别境，是一种宗教的虚无主义玄理，很容易引人由怀疑堕人虚无。文中的“我”抓住“在早晨就该赞美早晨，在长夜就该赞美长夜，……说到诅咒，亦复如是”，而作出了“朝霞已射在我们脸上，我们立即起来，计划那日的游程”的选择，从虚无主义摆脱了出来。但要说这是从光明与黑暗无差别境中推论出的结论，则多少有些牵强的味道。其实这倒是且不管它是黑暗还是光明，执著于我们应做之事，立即做起来的意思。力图从虚无主义摆脱，反映出许地山宗教人生观的矛盾和挣扎。《空山灵雨》中有许多作品意境幽远，文笔美丽，可视为散文诗。就艺术品位而言，那些语含机锋的寓言及抒情小品精致玲珑，最能代表作者的创作个性，有很高的美学价值。但平实素朴的叙事、抒情之作，在集中也占相当的比例。其中《落华生》最为著名。它将“把果子埋在地里”的花生与悬在枝上鲜红嫩绿“令人一望而发生羡慕之心”的苹果、桃子、石榴作比较，得出了“人要做有用的人，不要做伟大、体面的人”的道理。他以“落华生”为笔名正表明了他要做于社会“有用”的人的志向。

叶圣陶20年代的散文，收人他和俞平伯合著的散文集《剑鞘》及1931年出版的散文小说合集《脚步集》中。1935年出版的《未厌居习作》除36篇新作外，选《剑鞘》5篇，《脚步集》9篇（其中还包括1930年的散文3篇)。叶圣陶多年从事语文教学和文学编辑工作养成的谨严作风，也在他的散文写作上留下烙印，因而郁达夫说：“我以为一般的高中学生，要取作散文的模范，当以叶绍钧氏的作品最为适当。”②《五月三十日急雨中》、《藕与莼菜》、《没有秋风的地方》都是名作。

① 茅盾：《落花生论》，《文学》3卷4期（1934年10月)。

② 郁达夫：《中国新文学大系·散文二集·导言》。

20年代瞿秋白发表的散文中重要的有：《心的声音》、《饿乡纪程》、《赤都心史》、《沉漫的狱中日记》、《那个城》；杂文有：《小言》（七则）、《寸铁》（三则）等。《饿乡纪程》、《赤都心史》是现代文学史上最早的文艺通讯，也是最早反映十月革命后俄国社会真相的作品，它以洋洋洒洒的长篇，写20世纪初震撼世界的第一件也是头等重要的大事。杂文《小言》、《寸铁》则短小精粹，如一柄柄闪光的匕首，掷向五卅惨案的制造者和他们的奴才走狗、帮凶帮闲，显示了作者的政治敏感和驾驭不同散文文体的才华。瞿秋白的散文很有文采，写得很美，但他的散文决非供人把玩观赏的小摆设，而是战斗武器。

郁达夫是创造社重要成员。他20年代的散文有以叙事和抒情为主的（如《还乡记》、《还乡后记》、《立秋之夜》），有书简（如《海上通信》、《一封信》、《北国的微音》），游记（如《感伤的行旅》），日记（如《病闲日记》）等。《还乡记》、《还乡后记》是郁达夫早期写"零余者"羁旅生活的记行体作品，途中风物人情和人物的伤感彷徨交相描绘，抑扬变化、往复回环，构成了作品的内在节奏和情韵之美。《海上通信》和《还乡记》一样，也写于旅途之中，同是情景兼美之作。这组通信是一位正直、爱国而又重情的诗人气质的知识分子向他的同是诗人的友人诉说他对侵略者、资本家的恨，对人民苦难的同情，以及他的自哀自怜的伤感之情。他的《病闲日记》从容坦率地记叙了他1926年12月在广州的一段生活。作家恣笔写来的日记，喜怒哀乐，苦闷无聊，乃至个人隐私都兴会淋漓。

郁达夫说："现代的散文之最大特征，是每一个作家的每一篇散文里所表现的个性，比从前的任何散文都来得强。"这一特点在早期创造社作家的散文里表现得格外鲜明。郁达夫的散文文笔恣肆，对社会黑暗、世风颓败的愤激，因这愤激而生的苦闷、无聊、自怜，乃至自暴自弃、自虐自残，都有着个性解放，离经叛道的意味，是对"秦汉以来的中国散文的内容"的叛离。其乖张、不近人情处，可隐约地见出魏晋名士的余绪；而不能免于颓废，又是20年代郁达夫散文与小说一致处。

郭沫若前期散文分别收在《橄榄》、《水平线下》等集中。1924年12月至1925年1月间以"小品六章"为总题发表于《晨报副刊》的六篇散文（《路畔的蔷薇》、《墓》、《白发》、《山茶花》、《水墨画》、《夕暮》）最为有名，1926年收入《橄榄》集时，弃总题不用。《路畔的蔷薇》以对零落凋残的蔷薇的珍惜与保存，寄寓对飘零的自身的怜爱。《墓》中飘零者连"昨日的尸骸"及自造的坟墓也无处寻觅，伤痛之情达于极致。《白发》写因一位理发姑娘三年前替"我"拔去一根白发，而感激她"替我把青春留住"的"慧心"。《山茶花》用山上的野趣装点居室，得到"清秋活在我壶里了"的意外惊喜，这是对美与青春的珍惜者与爱护者的报酬，飘零的"我"也仿佛找回了自己的青春。《水墨

画》通过对天空、日光、海水、沙岸、渔舟、火葬场的烟囱冒出的“灰白色的飘忽的轻烟”的漫不经心的随意点染，画出了一幅幽淡的水墨，然而由于“我”的心境的缘故，它只透出一种“淡白无味的凄凉的情趣”。那载着“我”的“系着的渔舟”，显出“我”的漂泊的生涯。《夕暮》的夕阳、新月、鲜红的云、散放着的几条黄牛及它们悠长的鸣声、“咯咯咯”地唤食的母鸡与“啁啁”地争食的鸡雏、喂鸡的母亲、嬉戏的孩子、金色的暮霭，画出了作者心向往之的充满野趣的牧歌境界。《小品六章》即景生情，情融于景，伤景即自伤，怜物亦自怜，贯穿于其间的，是一种甚深的漂流感。见蔷薇而情动，睹白发而生悲，细事微物都触动诗人情怀；爱美，爱青春，爱牧歌式的野趣；重主观性情的抒写等等都表现了郭沫若的浪漫主义诗人的风格。作品短小凝练，含蓄淡远，充分地表现了散文诗的特点与优长。《小品六章》外，《芭蕉花》、《铁盔》、《卖书》、《尚儒村》等回忆散文，用平实的文字、写实的手法，记述了过往生活的某些断片，爱憎分明，现实感很强，针砭社会黑暗处（如《尚儒村》）入木三分，显示了与《小品六章》不同的另一种文字风格，也显示出郭沫若对国事的关心、对人民的同情。张扬自我，热爱自然，关心社会是郭沫若前期散文的特点。

梁遇春散文独树一帜，作品多收于《春醪集》，《泪与笑》中也有几篇20年代的散文。他的散文多谈人生哲理，博学敏思，“如星珠串天，处处闪眼，然而没有一个线索，稍纵即逝”[①]。这与他耽于书斋生活，视野狭窄，而年纪又轻思想尚未充分成熟有关。梁遇春探索人生，独立思考。在《“还我头来”及其他》一文中，他提出“还我头来”的口号，来抵制胡适一类“思想界的权威”用“文力”来“统一”青年学生的头脑做法；当“人生观”问题讨论正酣之时，他偏提出“人死观”这个题目来研究[②]。这些不谐和的调子都是他对这“糊涂世界”“重新——估定价值”[③] 的表现。然而“将一个问题，从头到尾，好好想一下时”又“总觉得头绪纷纷”，常“找不出一个自己十分满意解决的方法”[④]，于是不免彷徨，有时堕入怀疑论，而喟叹“人生的意义，或者只有上帝才晓得吧！有些半疯不疯的哲学家高唱‘人生本无意义，让我们自己做些意义。’梦是随人爱怎么做就怎么做的，不过我想梦最终脱不了是一个梦罢。”[⑤]《春醪集》就是他的“醉中梦话”。虽然由于阅历和能力的限制，对社会、人生，他感到困惑、彷徨，然而却用异常的执著，在悲苦、怀疑中追

① 废名：《泪与笑·序一》，开明书店1934年版。
② 梁遇春：《春醪集·人死观》，北新书局1930年版。
③ 梁遇春：《泪与笑·黑暗》，开明书店1934年版。
④ 梁遇春：《“还我头来”及其他》。
⑤ 梁遇春：《春醪集·人死观》。

求一种有意义的生气勃勃的、有色彩的人生。这种追求与努力表现在《笑》、《滑稽和愁闷》这两篇"醉中梦话"里，也表现在《论麻雀及扑克》、《论"流浪汉"》中。后两篇文章批判了中外绅士们的灰色人生，在《论"流浪汉"》中更提出了"流浪汉"来与绅士对立。他的"流浪汉"不是吉普赛人式的漂流者，而是"生命海中的弄潮儿"，是有冒险精神的、"具有出类拔萃的个性的人物"①，是梁遇春自身的人生追求的描述。梁遇春的思想与文风都是非绅士的。

梁遇春被称为"中国的爱利亚"②（即英国散文家查尔斯·兰姆），他青睐兰姆的随笔文体。英法随笔 Essay，曾是五四时期深受知识分子钟爱的文体，同"信腕信口"的晚明小品一起引起这一代散文家的共鸣。"在各种形式的散文之中，我们简直可以说 Essay 是种类变化最多最复杂的一种。自从蒙泰纽最初把他对于人和物的种种观察名为 Essais 或试验以来，关于这一种有趣的试作的写法及题材，并不曾有过什么特定的限制。尤其是在那些不拘形式的家常闲话似的散文里，宇宙万有，无一不可以取来作题材，可以幽默，可以感伤，也可以辛辣，可以柔和，只教是亲切的家常闲话式的就对了。"③ 周作人曾在《美文》中给予介绍，方重在《英国小品文的演进与艺术》作了系统概括。蒙田、培根、爱迪生、兰姆、欧文、赫士列特、哈得逊、吉辛等名家随笔被纷纷译出。郁达夫指出："英国散文的影响，在我们的知识阶级中间，是再过十年二十年也决不会消灭的一种根深蒂固的潜势力。"④ 梁遇春偏爱兰姆，嗜读他的《伊利亚随笔》，写有《查尔斯·兰姆评传》。梁遇春说，他写"流浪汉"受英国 19 世纪末叶小品文家斯密士的影响，而对"流浪汉"精神的颂扬，是受兰姆的启发，兰姆"主张我们有时应当取一种无道德的态度，把道德观念撇开一边不管，自由地来品评艺术和生活。"⑤ 梁遇春不是刻意模仿兰姆，而是像兰姆一样，率性真诚纵谈人生，毫不掩饰自己的全人格。读梁遇春文，可以感到他那笑中有泪、泪中有笑的神态。对英、美、法国文学的大量引述，是梁遇春散文写作上的显著特点。英国作家的诙谐，和法国蒙田、伏尔泰的怀疑论的糅合，形成了梁遇春的非绅士的"流浪汉"的散文风格。《滑稽和愁闷》中论及伏尔泰、蒙田和法朗士的风格时说："因为诙谐是从对于事情取怀疑态度，然后看出矛盾来，所以怀疑主义者多半用诙谐的风格来行文"，这话于认识梁遇春的散文风格也大体适用。他的《谈"流浪汉"》对文学史的事实的大量引述，甚至近于堆砌，这种不免于"散"的"快谈纵谈放谈"的散文风格，十分

① 梁遇春：《谈"流浪汉"》。
② 郁达夫：《中国新文学大系·散文二集·导言》。
③ ［美］尼炜（Nitchie）《文学批评》，转引自郁达夫：《中国新文学大系·散文二集·导言》。
④ 郁达夫：《中国新文学大系·散文二集·导言》。
⑤ 梁遇春：《春醪集·查尔斯·兰姆评传》。

接近兰姆与蒙田。废名说梁遇春的散文“没有一个线索”，既指它的思想上的彷徨、寻求，也指它纵意放谈时的活泼恣肆，这种看似芜杂、不精练处，正显示着青年作者的英气。

新月派和现代评论派的散文，以徐志摩和陈西滢影响最大。徐志摩20年代的散文集有《落叶》、《自剖》、《巴黎的鳞爪》，《秋》是1929年的演讲，1931年出版。徐志摩的散文风格笔调轻盈飘然，语言华丽夸饰。华丽则不免繁复，轻盈有时流于轻佻。徐志摩散文以其鲜明的个人风格为人所爱重。陈西滢以“闲话”知名，《西滢闲话》是他的代表作，由它可看出西滢“闲话”的风格。

新文学的散文始于文学革命，20年代便呈现出繁荣的景象。报刊的繁盛，文学流派纷纷形成，许多知识分子走上十字街头，甚或走出国门，增加了阅历，扩大了眼界，西学东渐更新了知识和观念，这一切都造成了新文学运动中现代散文的繁荣，也决定了现代散文的主要特点。这些特点是：第一，五四运动对于“人”的观念的发现，影响于散文，便是表现个性，革新了散文的内容。郁达夫说传统的“散文的心”是“尊君，卫道，与孝亲”①，现代散文是对传统的“散文的心”的背离。第二，扩大了表现生活的范围。《人间世》发刊词曾有“宇宙之大，苍蝇之微，无不可谈”的话，以幽默的语言道出了现代散文的这一特点。但中国现代散文创作的主流是对社会、人生问题的关注，这是文学革命兴起后散文作家的共同特点。第三，文体多样，表现自由，不拘一格。第四，承受了世界文学的广泛影响，英国的小品，蒙田的随笔，尼采的箴言警句，屠格涅夫的散文诗，泰戈尔、厨川白村在20年代对我国散文的文体、风格都或直接或间接地发生过影响。第五，新文学运动初期和20年代的散文，都表现着散文作者们的深厚的学养，在思想、艺术上达到了很高的成就。鲁迅式的杂文，周作人的小品，冰心、朱自清的文笔对后来散文的发展都发生过或仍在发生着深刻的影响。

第二节 周作人 朱自清

周作人（1885～1967），浙江绍兴人，初名櫆寿，号星杓，1901年去南京江南水师学堂学习，改名作人，自号起孟，1909年又改号启明；常用的笔名有岂明、开明、独应、仲密、周遐、遐寿等。1901到1905年在南京求学期间接触了西方科学和民主思想，开始了最初的文学活动，译《侠女奴》、《玉虫缘》、《荒矶》，创作短篇小说《女猎人》、《好花枝》、《孤儿记》，根据《旧约》

① 郁达夫：《中国新文学大系·散文二集·导言》。

中夏娃的故事改编《女祸传》。1906年赴日求学。此期间更多地接受了西方民主思想的影响，与鲁迅一起筹办《新生》杂志，提倡文艺运动，译《红星佚史》、《劲作》、《匈奴奇士录》、《炭画》、《黄蔷薇》，又与鲁迅合译《域外小说集》。辛亥革命前夕除在杭州、绍兴教育界任职外，继续翻译与创作，出版了介绍希腊文学的《异域文谈》，创作短篇小说《江村夜话》，研究儿童文学。五四前后加人《新青年》，在《新青年》、《每周评论》等杂志上发表《人的文学》、《平民文学》、《思想革命》等论文，把文学革命由形式的改革转向内容的革新，推动了新文学运动的深入发展。1920年加人新潮社。同年，筹办文学研究会，起草文学研究会宣言，宣称"文学是……于人生很切要的工作"，揭起了"为人生"的文学旗帜。1924年与孙伏园等创办《语丝》周刊。五四前后至20年代，他参加了五四新文学运动，在"女师大风潮"、五卅运动、三一八惨案、四一二事变中，站在进步的、革命的方面，写了大量杂文。同时他在五四落潮后，特别到20年代中期思想矛盾也逐渐加深，1928年以后趋于消沉。抗日战争爆发后变节附逆，出任伪职。华北沦陷期间，在敌伪报刊发表文章数百篇，一部分为吹捧日帝、汪伪的汉奸文学，如为《汪精卫先生庚戌蒙难实录》所作的《序言》中吹捧汪精卫"挺身犯难，忍辱负重"，具有"投身饲饿虎"的精神，表现出一副汉奸奴才嘴脸[①]。1945年因汉奸罪被捕，后判刑，1949年1月全国解放前夕交保释放。晚年定居北京，翻译希腊文学与日本文学，出版《鲁迅的故家》、《鲁迅小说里的人物》、《鲁迅的青年时代》等著作。

五四时期及20年代是周作人散文创作的鼎盛期。周作人在20年代结集出版的散文集有：《自己的园地》（1923年）、《雨天的书》（1925年）、《泽泻集》（1927年）、《谈虎集》（1927年）、《谈龙集》（1927年）、《永日集》（1929年），另有诗和散文诗合集《过去的生命》（1929年）。1931年2月出版的《艺术与生活》是1926年编就的，收五四前后的文学论文（如《平民文学》、《人的文学》），关于俄国文学、欧洲文学、日本文学的论译，关于日本新村的论文和访问记等21篇。序文说："一九二四年以后所写的三篇，与以前的论文便略有不同……即梦想家与传道者气味渐渐地有点淡薄下去了"。由于种种原因，大量未收人以上几个集子的文章，后编入1993年和1995年出版的《周作人集外文》上、下集中。总观周作人自编的散文集及近年编辑出版的《集外文》，可大致看出周作人五四时期及20年代散文创作的两种倾向及其演变的轨迹。

周作人的散文历来就有浮躁凌厉和平和冲淡两种风格。五四前后及20年代谈时事的战斗的杂文属于浮躁凌厉的一类，而五四时期的杂感、读书随笔及20年代他称之为"美文"的艺术性散文，则属于平和冲淡的一类。

---

① 张菊香：《周作人散文选集·序》，百花文艺出版社1987年版。

《谈虎集》是1919年至1927年间的杂文的结集，多是“关于一切人事的评论”。《谈虎集·序》说：“我这些小文，大抵有点得罪人，得罪社会，觉得好像是踏了老虎尾巴，私心不免惴惴，大有色变之虑，这是我所以集名谈虎之由来。”集中“得罪”的是封建主义、旧文化、反动军阀、帝国主义、国民党的“清党”罪行。《思想革命》、《前门遇马队记》是集中的名篇。这些杂文虽不如鲁迅杂文辛辣、深沉，却也讽刺锐利，闪耀着匕首的寒光。

最能表现周作人散文个性的却是他称之为“美文”的艺术性散文，即散文小品。1921年6月周作人发表了《美文》。文章将“美文”界定为论文的一种，不过它不是批评的，不是学术性的，而是艺术性的：“有许多思想，既不能作为小说，又不适于做诗……便可用论文式去表他。”它可以是叙事的，也可以是抒情的，但都是为了表达自己的“思想”。周作人所提出的“美文”这个名称并未通行①。它就是通常所称的散文小品。

周作人说这种“美文”是“真实简明”的。“简明”是对文字的要求；“真实”便是说真话、说自己的话，而不是说假话、说别人的话。“美文”也就是周作人在《看云集·冰雪小品·序》中所说的个人的“言志”之作，是“个人的文学之尖端，是言志的散文，它集合叙事说理抒情的分子，都浸在自己的性情里”②。这种“美文”在重个性的“英语国民里最为发达”③，在中国则兴盛于“处士横议，百家争鸣”的“王纲解纽时代”④。在新文学初期少有这类“美文”，只是《晨报》上的《浪漫谈》有几篇有点相近的文字，但后来不曾兴盛。因此周作人希望新文学者“卷土重来，给新文学开出一块新的土地来”⑤。周作人提倡“美文”，是五四时期个性解放要求在散文创作上的体现，在内容与形式上都有新的开拓。

周作人提倡“美文”的同时，他对于文艺与人生的关系的看法也有了改变。五四前夕在《人的文学》里，周作人主张“要在文学上略略提倡”“‘人的’理想生活”以“稍尽我们爱人类的意思”⑥。《平民文学》说：“正同植物学应用在农业、药物上，文学也须应用在人生上。”⑦ 这些都是文学“为人生”的主张。而在为实践他的“美文”主张而编辑出版的他的第一个散文集《我们的园地》的第一篇《我们的园地》中却否认“为人生的艺术”说：“……艺术

① 周作人：《中国新文学大系·散文一集·导言》。
② 周作人：《看云集·冰雪小品·序》，开明书店1932年版。
③ 周作人：《谈虎集·美文》，北新书局1928年版。
④ 周作人：《看云集·冰雪小品·序》。
⑤ 周作人：《谈虎集·美文》。
⑥ 周作人：《艺术与生活·人的文学》。
⑦ 周作人：《艺术与生活·平民文学》。

是独立的，……既不必使他隔离人生，又不必使他服侍人生，只任他成为浑然的人生的艺术便好了。'为艺术'派以个人为艺术的工匠，'为人生'派以艺术为人生的仆役；现在却以个人为主人，表现情思而成艺术……初不为福利他人而作，而他人接触这艺术，得到一种共鸣与感兴……这是人生的艺术的要点，有独立的艺术美与无形的功利。"这里，周作人仍把他的艺术称为"人生的艺术"，但它与一般"为人生的艺术"不同，在于它独立地"表现"人生，而这"人生"又仅是艺术家个人的情思，它是为自己的，而不是为他人的，但他人也可从这里得到共鸣，得到利益。所以周作人把他的第一个散文集命名为"自己的园地"。由"为人生"到"表现自己"，便淡化了艺术的社会职能。他是反对一切"载道"的个人"言志"派的。无论"美文"主张的提出，还是他的散文小品创作实践，都带有极为鲜明的"叛徒与隐士"的周作人的个人色彩。风格与人格在他的散文创作中是和谐统一的。

周作人说："美文"即现代散文小品，"是那样地旧而又这样地新"①，这是因为它是"公安派与英国的小品文两者所合成"②，这大致说出了周作人散文小品的渊源。不过需要补充的是他的散文小品的外来影响，决不止于英国的小品，对法国的蒙田，特别是日本的俳文，也多有借鉴。这种外来影响也不止于文体上的借鉴。蔼理斯的自由与节制相协调、平衡的原则，影响了他的人格与文格，在他的散文中便"充满'直率'与'和谐'"③。所有这些外来影响，又都通过周作人本人的文化教养、个性气质与人生态度而起作用。他的闲适、幽默，中庸精神，博学多识，把外来文化、传统文化融化为一体，形成了他的性格；表现在文章里，便是他的风格。

周作人散文的风格内涵丰富，最突出的、为大家所公认的，便是它的冲淡平和。这是和他的性格一致的。这要在文章中充分地表现出来，需要很高的审美品味、渊博的学识和甚深的艺术功力，而这些，周作人是具备的。这样，在娓娓絮谈中，就将知识、哲理与趣味融于一体。冲淡平和，在周作人的散文中，就不只是写作上的特点，而是一种人生态度，一种境界，在艺术上达到了炉火纯青的地步。《吃茶》、《谈酒》、《乌篷船》、《故乡的野菜》等名篇所写都是平平常常的事物，平平常常的生活，然而经周作人细细品味，其中便另有一番情趣与哲理：

喝茶当于瓦屋纸窗下，清泉绿茶，用素雅的陶瓷茶具，同二三人共

① 周作人：《永日集·〈杂拌儿〉跋》，北新书局1929年版。

② 周作人：《永日集·〈燕知草〉跋》，北新书局1929年版。

③ 钱理群：《周作人论·两大文化撞击中的选择与归宿》，上海人民出版社1991年版。

饮，得半日之闲，可抵十年尘梦。(《吃茶》)

喝酒的趣味在什么地方？……照我说来，酒的趣味只是在饮的时候……倘若说陶然那也当是杯在口的一刻吧。醉了，困倦了，或者应当休息一会儿，也是很安舒的，却未必能说酒的真趣是在此间。昏迷，梦魇，呓语，或是忘却现世忧患之一法门，其实也是有限的……

但是……杞天终于只是杞天，仍旧能够让我们喝一口非耽溺的酒也未可知。倘若如此，那时喝酒又一定另外觉得很有意思了吧？(《谈酒》)

你如坐船出去，可是不能像坐电车那样性急，立刻盼望走到。……你坐在船上，应该是游山的态度，看看四周物色，随处可见的山，岸旁的乌桕，河边的红蓼和白苹、渔舍，各式各样的桥，困倦的时候睡在舱中拿出随笔来看，或者冲一碗清茶喝喝……夜间睡在舱中，听水声橹声，来往船只的招呼声，以及乡间的犬吠鸡鸣，也都很有意思。(《乌篷船》)

周作人就是用这种艺术的态度品味生活的。所谓“醉翁之意不在酒，在于山水之间也”，这是周作人的生活艺术在他的言志小品中的表现。这种将雅趣与野趣融合、提炼而成的闲适冲和的艺术真趣，是周作人散文的个性和灵魂。一切都贯注着周作人的艺术趣味，一切都因艺术的精练而冲淡平和，连“杞天之虑”也只是淡淡的忧思。这就是周作人的独立于人生的“人生艺术”，一种有着鲜明个人风格的、自我表现的“言志”的艺术。

朱自清(1898～1948)，原名自华，字佩弦，号实秋。祖籍浙江绍兴，生于江苏东海县，童年随父定居扬州，自称扬州人。文学研究会成员。20年代开始文学创作，先写诗，后写散文，是著名的诗人、散文家。曾任清华大学、西南联大教授。抗战胜利后积极支持反对蒋介石独裁统治的学生运动。1948年抗议美国扶持日本，拒绝接受“美援”而粉，8月病逝于北京。一生著作20余种，近200万字。

朱自清于1924年出版诗文合集《踪迹》，1928年出版散文集《背影》。1936年出版的散文集《你我》也有朱自清20年代的散文。

朱自清是文学研究会成员，他的散文是面向人生的。1922年写的《背影·序》讲到散文在“近三四年的发展”时说：“……种种的样式，种种的流派，表现着、批评着、解释着人生的各面。”自谦为“大时代中一名小卒的我”的朱自清，从未与他所处的时代隔离。用文学写人生，便成了他写作的当然的宗旨。

《执政府大屠杀记》揭露军阀屠戮爱国人民的血腥暴行，为批判三一八惨

案的散文中的名篇。《白种人上帝的骄子》写在自己国家电车头等车厢里，受西洋小孩凶恶的目光的逼视而生的屈辱、愤怒和“迫切的国家之念”：“谁也是上帝骄子；这和昔日的王侯将相一样，是没有种的!”这里，被压迫者的阶级意识升华为半殖民地的中国人民的反帝的民族意识，后来朱自清拒领美国救济粮而贫病以终的中国人的气节，已于此可见。《生命的价格——七毛钱》、《阿河》写了农村底层儿童和妇女的普遍的非人的“人生”：在人口可以买卖的黑暗的旧中国，“人货”成了商品的一种，“人货”中，妇女是价格低廉的一种，男女小孩又是价格最低的“生货”，而低廉到七毛钱便可买一条人的生命，更是超出人的想象。然而，这还只是被卖的女孩非人生涯的开始，等待她的将是辗转被卖的命运：或卖为婢，或卖为妾，或卖为妓，总之，她将度过的是血与泪的一生。对照祥林嫂和包身工，便可知道这类花七毛钱便可买到的女孩今后的万劫不复的命运。《生命的价格——七毛钱》写的就是这样的人间地狱。《阿河》写的是年轻的阿河被卖，帮佣，逃婚，被绑，再逃，告贷赎身不得，而终于自卖的事，题材有些近似祥林嫂前半生的故事，结局虽不如祥林嫂的悲惨，但在冷酷人群的笑骂声中独自和命运作拼死一搏的阿河，也已是欲哭无泪了。对个人家境和生活艰难的描写，也是朱自清写人生的一个重要的侧面。《儿女》写的是“蜗牛背了壳”的那种“幸福的家庭”，无论自责成自嘲，都透着艰辛生活的苦涩。《背影》则是朱自清散文的著名篇章。文中“近几年来，父亲和我都是东奔西走，家中光景是一日不如一日。他少年出外谋生，独力支持，做了许多大事。那知老境却如此颓唐……”，若非自身也领尝了人生艰难的况味，便不能发此浩叹。《儿女》、《背影》等写的虽是家庭及亲人的琐事，但同时也展示了一种相当普遍的人生，加之饱蕴情感的笔墨，遂使这类文字以一种绵厚之力及深长的韵味耐人咀嚼。这是《背影》成为最能代表朱自清风格的作品，几十年来为人吟诵不衰的原因。

朱自清的一些描写山水的名文，也都寄寓着他的人生态度，反映了某种人生。《桨声灯影里的秦淮河》的魅力，不只在它所描写的秦淮河的桨声、灯影、薄霭和微漪，更在于它让人想起《桃花扇》及《板桥杂记》所载的“明末的秦淮河的艳迹”：“于是我们的船便成了历史的重载了。……秦淮河的船所以雅丽过于他处，而又有奇异的吸引力的，实在是历史的影象使然了。”秦淮河热闹的景象中夹杂着“被逼以歌为业”的歌妓的卖笑生涯，虽则“卖歌和卖淫不同”，对她们的身世，我们“究竟应该同情的”，所以当听到“一只载妓的板船”经过时传来的响亮而圆转的清歌，清游中的作者，却感到了寂寞。散文的结尾用繁笔抒写了游后船里满载的怅惘和心里充满的幻灭的情思。今日的秦淮河繁华、哀伤，一如明末。繁华的景象留给作者的是哀愁，而这哀愁又来自于对繁华背后的不幸人生的同情。《桨声灯影里的秦淮河》是写景的名文，更是

抒情的名文，融情入景，以情见长，是朱自清散文风格的艺术特征。和《桨声灯影里的秦淮河》齐名的写景名作是《荷塘月色》。因为“这几天心里颇不宁静”，才于夜晚独自走向荷塘，去寻求享用那“无边的荷香月色”，文章开笔便定下了抒情的基调，让读者感受到一种人生的忧烦，和于静谧的景色中寻求暂时解脱的心境。曲折的荷塘，田田的荷叶，如出浴美人的荷花，像“碧天里的星星”的花朵儿，花和叶下的脉脉的流水，伴以月色、微风、清香、树影、灯光、蝉声、蛙鸣……，景色如此，似乎确实可以忘情于一时了；但联想起六朝采莲之盛，却转回到现在，感叹人生碌碌，对此美景“早已无福消受”了，末尾想起《西洲曲》，又勾起了对江南的惦记，于“无福消受”之外，更平添了一层游子的惆怅。这里的惆怅只是一种淡淡的愁思，然而却是伴随着劳碌人生的、经久不去、无法排遣的愁思，而在对荷塘月色的欣赏中，又同时透露着对美的生活的追求。这种对美的生活的追求，在《“月朦胧，鸟朦胧，帘卷海棠红”》、《绿》、《白水漈》中，得到积极的表现。尤其是《绿》，对勃勃怒生的生命绿色的陶醉与惊诧，只是喜悦，再没有一丝的惆怅。

朱自清散文文人气颇重。重情是朱自清散文的最主要的特点。有人说朱自清的散文“以情胜”，是很有见地的。朱自清的文学活动从新诗创作开始，诗歌重情的特点自然也影响了他的散文。他的散文或描摹世态、怀人抒情，或即景写情、融情于景，或融情入理、以理蕴情，无论叙事、记人、写景、说理都贯注一个“情”字。朱自清散文的“情”有着丰富的审美内涵，或朴素，或丰腴；或庄重严肃，或诙谐幽默；或忧郁惆怅，或积极进取。他的精神世界、文化教养、社会观念、审美品格，全由这“情”字见出。朱自清散文最动人处，是他的至诚和写实，没有任何虚饰夸张。短短一篇《背影》感动着几代读者，就因为它感情的真挚，纯朴。有情才有文学，才有“美文”。纯真的情是朱自清散文的灵魂，决定着他的散文的诗美的性质。

朱自清长于写景，《桨声灯影里的秦淮河》、《荷塘月色》、《绿》等名篇都表现了他观察细致、描写精确的特点，有人将朱自清散文比为中国画中的工笔画，确实道出了这类散文的特点。朱自清写景描形、摹声、敷色、设喻、拟想，均面面俱到，一笔不苟，富丽典雅，将人人眼中见、心中有、笔下无的景色闲闲叙来，细细描出，勾勒出赏心悦目的图景，领略并沉醉于情、理、趣、景相融为一的艺术境界。准确为写景第一要著，而准确的前提是观察。朱自清于观察、体验是十分讲究的。朱自清写景的散文有时引用古诗文点明文中警策之处，造成一种“诗中有画，画中有诗”的意境。这在朱自清或许是一种文人的积习，读者却从中看到了文人笔下的中国作风。这特点也可从朱自清散文修辞、炼句看出。朱自清的散文是文人学者型的，这是他的个人特点，同时又显示着新一代文人与民族传统文化的联系。

第三节 《野草》

鲁迅是中国现代文学史上大量尝试散文诗创作的第一人。

1918年至1919年间，鲁迅在《新青年》“随感录”栏发表他的短小的社会评论文字同时，开始了他的短小的抒情散文的创作，这就是1919年连载于《国民公报》“新文艺”栏上的《自言自语》。

《自言自语》和作为这一时期社会评论的杂文都是一些“随感”之作。以后鲁迅谈到《野草》时说，“有了小感触，就写些短文，夸大点说，就是散文诗”，这也同样适用于《自言自语》，可以看作是对包括《自言自语》在内的他的全部散文诗创作的一个说明。就短小和有感而发、言之有物而言，《自言自语》和“随感录”式的杂文有许多共同点，都是鲁迅这时期的文艺散文。然而它们又分属散文的两个不同的门类。《自言自语》区别于“随感录”式的杂文的，除了文体上一重抒情，一重评论外，更由于鲁迅把这类抒情之作看作是一种文学创作。“随感录”式的杂文虽然也是文学，也需要用各种文学手段进行艺术概括，然而因为它是对种种现实的社会问题进行艺术评论，在内容上不允许虚构，有其不同于“创作”的自身的艺术规律，所以鲁迅后来所说的“五种创作”（《呐喊》、《彷徨》、《故事新编》、《野草》、《朝花夕拾》）不包括以评论为主的杂文。因而《自言自语》和“随感录”式的杂文展示着鲁迅在散文艺术的这两个分支的具有开拓意义的尝试。当时鲁迅写得较多的是后来收人他的第一个杂文集《热风》中的那些“随感录”式的杂文；由《自言自语》开手的散文诗创作则中断了几年，1924年以后才大量创作，1927年结集为《野草》出版。后来也偶有散文诗创作，但未单独成集，而散见于此后的杂文集中①。

《自言自语》就文体而言，是散文诗集《野草》的胚胎；其中《火的冰》和《我的兄弟》比之《野草》中《死火》和《风筝》，已是具体而微。因为从《自言自语》到《野草》创作有五年酝酿期，所以《野草》从一开始发表就是充分成熟的艺术精品。集印成册以后，即成为中国现代散文诗的经典之作。

《野草》收散文诗23篇，作于1924年至1926年间北洋军阀统治下的北京。在《〈野草〉英文译本序》中，鲁迅对《野草》部分作品的创作情况，作过如下说明：

> 因为讽刺当时盛行的失恋诗，作《我的失恋》，又因为憎恶社会上旁观者之多，作《复仇》第一篇，又因为惊异于青年之消沉，作

① 鲁迅后来的“杂文”包括各类难以归类的文体，其中也有一些散文诗式的作品。

《希望》。《这样的战士》，是有感于文人学士们帮助军阀而作。《腊叶》，是为爱我者的想要保存我而作的。段祺瑞政府枪击徒手民众后，作《淡淡的血痕中》，其时我已避居别处；奉天派和直隶派军阀战争的时候，作《一觉》，此后我就不能住在北京了。

所以，这也可以说，大半是废弛的地狱边沿的惨白色的小花，当然不会美丽。但这地狱也必须失掉。这是由几个有雄辩和辣手，而那时还未得志的英雄们的脸色和语气所告诉我的。我于是作《失掉的好地狱》。

1927年为《野草》写的《题辞》说：

野草，根本不深，花叶不美，然而吸取露，吸取水，吸取陈死人的血和肉，各各夺取它的生存。当生存时，还是将遭践踏，将遭删刈，直至死亡而朽腐。

前引第一段话，是对《野草》创作背景和创作意图的说明；后一段话则是对作者用生命的泥化育的《野草》的战斗性的文学描述。《野草》开在地狱的边沿，它的生存和战斗相连，在战斗中“夺取生存”，它不是象牙之塔中人的“苦闷之讴”。因此鲁迅对于指《野草》的第一篇《秋夜》为“人于心的历史”，明确地表示了他的反感，斥之为“谬托知己”者的“舐皮论骨”。

几千年的封建的政治压迫与文化专制的积淀所造成的“主人”的凶残怯懦，“奴才”的巧猾、势利，“奴隶”们及弱者的麻木苟安以及求苟安自保而不能的难堪处境，在《复仇》、《狗的驳诘》、《立论》、《死后》、《失掉的好地狱》、《淡淡的血痕中》、《颓败线的颤动》中都遭到了揭露和批判，其犀利与深刻程度与同时期的杂文相比，毫不逊色。《淡淡的血痕中》、《失掉的好地狱》则更把矛头直指当局者的当前的罪行，其爱憎感情都已达到了沸点，它们喊出并点燃了深藏在群众心中的怒火。《失掉了的好地狱》还对新旧军阀争斗的形势作了预见性的估计。

勇敢地面对而不是规避和逃离现实的黑暗，表现了鲁迅一贯的清醒的现实主义。这精神贯穿于全部《野草》，尤以《秋夜》、《影的告别》为最。《秋夜》写深秋繁霜之夜，“我”“自在暗中，看一切暗”[1]，借“我”的眼撕去被星、月装饰起来的秋夜的天空的神秘，把它的黑暗揭示给人间，指出它的凶残、卑

① 鲁迅：《准风月谈·夜颂》。

劣、顽固、狡猾和虚弱，使它终于无法隐瞒那竭力隐瞒的凶相与丑态。《秋夜》中的“我”是一个清醒的观察者，他没有任何不切实际的梦幻，他不仅看到了小粉红花的梦、落叶的梦都于身无补，而且警惕到小粉红花的美丽的梦对战斗的枣树可能发生的不利影响：“猩红的栀子开花时，枣树又要做小粉红花的梦，青葱地弯成弧形了”；他看透了夜游恶鸟的得意的飞鸣，不过是倚仗着秋夜的淫威，于是他“吃吃地”蔑视它、耻笑它了；他透过小青虫的“苍翠精致”的外壳和它的种种“英雄”作为，看出它不过是为逃避黑暗，才争先恐后“挤”进窗纸的破洞里来，它们有的不慎遇火焚身，但与为追求光明而战死不是一回事，它们的死恰是由于逃避斗争。那些侥幸存活的，正心有余悸地休憩在虚幻的光明和春境之中……这样，“我”就用他那深刻而敏锐眼睛，“读”出了北洋军阀统治下的“秋夜”这部世间书，赞扬了枣树的真正的战斗，否定了种种不切实际的梦幻，轻蔑地笑对和驱逐了各种干扰战斗的蝇营鸟乱。《秋夜》中“我”看到了这一切，丢掉梦幻，正视黑暗。

《野草》中这种正视黑暗的态度，招来过不少的误解。《秋夜》曾被指为“入于心”的，《影的告别》也被1929年《列宁青年》上的一篇文章指责为“悲观和虚无”。鲁迅几次和友人谈及这一批评时曾反驳道：“他们仍旧太不留心黑暗势力……，这回是引了我的《影的告别》，说我是虚无派。因为‘有我所不乐意的在你们将来的黄金世界里，我不愿去’，就断定共产主义的黄金世界，我也不愿去了。……但我倒先要问，真的只有看将来的黄金世界的么？这么早，这么容易将黄金世界预约给人们，可仍旧有些不确实，在我看来，就不免有些空虚，还是不大可靠！”① “影”没有给自己预约一个光明的白天和“黄金世界”，而是“在黑暗里彷徨于无地”。这种“和黑暗捣乱”的态度，是对现实的战斗的执著，是不能用“悲观”、“虚无”来批评的。“光明”的有无，不是一个抽象的形而上学问题，“光明”是要靠斗争去争取的：“不是正因为没有出路，所以要革命的么？倘必须前面贴着‘光明’和‘出路’的包票，这才雄赳赳地去革命，那就不但不是革命者，简直连投机家都不如了。虽是投机，成败之数也不能预卜的。”② 那么，就没有“光明”么？“光明”当然是会到来的，只是我们不一定遇到而已：“我们总要战取光明，即使自己遇不到，也可以留给后来的，”③ 若连和黑暗捣乱的勇气也没有，还谈什么“战取光明”？

《野草》是鲁迅彷徨时期的作品，《希望》、《死火》、《影的告别》、《墓碣文》、《过客》、《这样的战士》等篇都程度不同地抒写了他的苦闷、矛盾和彷

① 转引自冯雪峰：《回忆鲁迅》，第16页，人民出版社1953年版。

② 鲁迅：《三闲集·铲共大观》。

③ 1936年3月26日鲁迅致曹白信。《鲁迅全集》第10卷，第337页，人民文学出版社1981年版。

徨。这种彷徨实质上是大革命以前中国社会的彷徨的反映。诗人在抒写他的苦闷、矛盾、彷徨时不免会生发出低回哀婉，乃至悲怆之情，然而同时激愤倔强的声影时可闻见：《希望》的结句归结为对绝望的否定；“死火”宁肯“烧完”也要重返“火宅”；《死后》中的“我”，为了驱逐他的敌人，决定“索心不死”，而坐了起来；《墓碣文》中的死者，也以“坐起”驱走了他的不敢真诚、大胆地看取社会、人生，不敢正视自身血肉的“酷爱温暖”的朋友，结局虽不免悲凉，但无情地解剖别人也无情地解剖自己的勇气却显示了少有的倔强；“这样的战士”战死也高举投枪的形象，更超过了“荷戟彷徨”的战士……《野草》中，这些被许多人目为悲观、绝望、虚无的形象，无一不怀抱“九死其未悔”之贞。

“独战的战士”是《野草》独创的艺术形象，鲁迅的孤独感富有了战斗的色彩，也表现着鲁迅笔下的战士的时代的和个人的特色，使《野草》的抒情风格为一种悲剧美所浸润。《秋夜》中的“枣树”，《过客》中的“客”，《这样的战士》中的高举投枪的战士，《复仇》（其二）中的“人之子”，《雪》中被赞作“孤独的雪，死掉的雨，雨的精魂”的“朔方的雪”都是这样的独战的战士。这些独战的战士有它的社会土壤和社会典型性，同时又都带有尼采思想的明显烙印。《复仇》（其二）中的“人之子”会使读者想起被尼采用作自传题目的那个警句：“看哪，这人！”它原是彼拉多指着钉上十字架的耶稣说的话。“过客”也使读者想起作为“过渡者”的查拉图斯拉。鲁迅把人看作“是桥梁中的一木一石，并非什么前途目标范本”的“历史中间物”的思想，在“过客”身上表现为一种使命感，这思想也源于尼采将人类看作“桥梁”而非“终极”。“朔方的雪”使人想起尼采那体验着“精神惊骇中之快乐”的“鹰鹫”。“枣树”更像孤生于“山鼻吸水之隈”因飓风袭击、海涛冲打变得“瘦累累而枝虬虬”的尼采的“佳树”。这些有着明显尼采气的“独战的战士”是彷徨期的鲁迅独战的产物。从上述孤独战士的“独战”到《失掉的好地狱》中“鬼众”的造反，到《淡淡的血痕中》“真的猛士”的出现，到《一觉》中“依次屹立在我的眼前”的由“绰约”、“纯真”而“终于粗暴了”的“可爱的青年们”，再到“坦然，欣然”地投身于“地火”中的“我”，可以寻找出鲁迅摆脱尼采影响，由“彷徨”、“独战”走出的踪迹。

与《野草》中“独战的战士”相对立的，是《秋夜》中的“天空”、《淡淡的血痕中》的“造物”、《这样的战士》中的各种“好名称”、“好花样”……，它们都是“无物之物”。它们的长技是用阴柔、变幻的特别阵法“无物之阵”攫人取胜。这些是糅合了儒道两教“吃人”精髓的特别阴险、虚伪、既凶且怯的卑劣性格。《狂人日记》的倏隐忽现的吃人者也是这类形象，在《野草·这样的战士》中被概括为“无物之物”。它的描写，也从尼采的“人的碎片”，“暖

昧者"、"双关者"中有所撷取。这类包括在短小篇幅中、用诗和警句写出的，包含深刻的历史的、现实的和文化内涵的反面系列形象，也是鲁迅的独创。在散文中创造像"独战的战士"、"无物之物"这样内涵深刻、艺术独特的典型，在中国现代文学中，《野草》是独一无二的。

和鲁迅的小说创作一样，散文诗《野草》在思想和艺术上大量吸取了外国文学的营养，而又化为自己的血肉，表现出鲁迅的开放性。《野草》的苦闷、彷徨情绪间接地反映着厨川白村《苦闷的象征》的影响；其深刻、警策与隐晦，以及一些形象的"尼采气"，多见于尼采的箴言体著作；诗情温厚柔美处，又宛似屠格涅夫的散文诗；个别篇什（如《颓败线的颤动》）中对罪恶的描写，也有着波德莱尔《恶之花》的影子。《野草》对现实景象和梦境的交错描写，把一些微妙难言的感觉、直觉、情绪、想象、意识与潜意识准确而生动地表现了出来，有着丰富的心理内涵。这显然吸收了西方象征主义、表现主义艺术，也是厨川白村《苦闷的象征》艺术观的表现。《野草》思维的辩证性，在语言上表现为反义词语的相生相克，由此又派生出句式、节奏上的回环往复，旨远而词约，言尽而意永，一句、一段、一篇终了，仍有一种弦外之音、意外之情，情外之理生生不已，把散文诗的抒情特点及诗的意韵发挥到了极致。

隐喻手法的大量运用，是《野草》修辞的显著特点，这是和它思想深刻、感情的潜沉相表里的，因而读者阅读和欣赏的兴趣便往往偏重于对《野草》思想、艺术底蕴的探寻，对《野草》的理解也人言人殊，个别篇什尤为隐晦难解。然而一有所悟，便顿觉品尝出人生的真味，比之冲淡平和明白流畅的散文更能启发人去认识和探求人生。

1927年四一二事变之后，鲁迅从彷徨、颓唐中走出，欢呼"地火"的到来，在《野草·题辞》中以"去罢，野草，连着我的题辞！"告别了他心爱的《野草》。

第八章　30年代文学思潮

现代文学的第二个十年，即从1928年到1937年抗战前的这一阶段，亦称30年代文学。从1928年开始，新文学的队伍发生了新的组合。决定第二个十年文学基本面貌的，是革命文学思潮及其文学创作和人文主义美学思潮及其文学创作。这两股文学潮流中，人文主义文学思潮是传承了五四文学的个性主义、人道主义、“人的文学”的潮流，而无产阶级革命文学则是新兴的。

第一节　革命文学运动与思潮

早在1923～1926年就有初期革命文学倡导。邓中夏、恽代英、瞿秋白、肖楚女等，通过《新青年》季刊（中国共产党理论刊物，瞿秋白主编）、《中国青年》周刊、《民国日报》副刊《觉悟》等，宣传革命文学主张。邓中夏的《贡献于新诗人之前》强调，新文学应该是“惊醒人们使他们有革命的自觉，和鼓吹人们使他们有革命的勇气”。他们强调文学的阶级性，蒋光赤在《无产阶级革命与文化》中提出“因为社会中有阶级的差别，文化亦随之含有阶级性”，沈雁冰发表《论无产阶级艺术》，进一步强调：“无产阶级艺术决非仅仅描写无产阶级生活就算了事，应以无产阶级精神为中心而创造一种适应于世界（就是无产阶级居于统治的世界）的艺术”[①]。他们要求作家：“倘若你希望做一个革命文学家，你第一件事是要投身于革命事业，培养你的革命的感情。”“要先有革命的感情，才会有革命文学”[②]。1925年五卅运动后，产生了一批反帝题材的作品，如蒋光慈的诗《新梦》、《哀中国》和小说《鸭绿江上》、《少年飘泊者》。广大文艺青年受政治上国共合作后革命形势的鼓舞，都不同程度地接受革命的影响。沈雁冰、郭沫若、成仿吾、应修人、潘漠华等作家纷纷投人

---

① 沈雁冰：《论无产阶级艺术》，《文学周报》第172、173、174期及196期（1925年5月始）。

② 恽代英：《文学与革命》的通信，《中国所要的文学家》按语，分别载《中国青年》第31期、第80期。

革命斗争。郭沫若、郁达夫、鲁迅等都南下广东。郭沫若发表《革命与文学》（《创造月刊》1卷3期，1926年5月），鲁迅发表《革命时代的文学》（1927年4月8日在黄埔军官学校讲演）。郭沫若号召文艺青年“到兵间去，民间去，工厂间去，革命的漩涡中去”；指出时代所要求的文学，“是替被压迫阶级说话的文学”，“是表同情于无产阶级的社会主义的写实主义的文学”，“是站在第四阶级说话的文艺”。

1928年无产阶级革命文学的兴起，有着下列特定的历史背景和原因：早期共产党人对革命文学的倡导，有的共产党人从政治革命直接走向了文学运动。社会的急剧变革也使革命的小资产阶级作家“首先卷进了革命的怒潮”，成了无产阶级文化的代表[①]。创造社、太阳社酝酿提倡无产阶级文艺就是这样。大革命失败后，无产阶级单独领导中国革命的现实政治斗争，有建设无产阶级文学以形成文艺界的领导的需要；同时，也是来自于国际无产阶级文学运动的影响，诸如前苏联文学、日本左翼革命文学、西方的辛克莱、巴比塞、德莱塞等的作品。革命作家相对集中于上海，也提供了组织无产阶级革命文学队伍的可能性。

无产阶级革命文学的基本理论主张是由后期创造社和太阳社成员首先提出的。1928年1月，《创造月刊》（1卷8期）上发表麦克昂（郭沫若）的《英雄树》宣称“个人主义的文艺老早过去了”，“代替他们而起的”将是“无产阶级文艺”。此后，在《文化批判》、《流沙》和太阳社的《太阳月刊》等刊物上发表了许多提倡无产阶级文学的文章。倡导者明确，无产阶级文学要“使读者得到旧社会的认识及新社会的预图”，“对于敌人的厌恶，对于同志的团结，激发斗争的意志，提起努力的精神，这是革命文艺的根本精神，也是它的根本任务”[②]；为创造无产阶级文学，小资产阶级的作家要“把自己否定一遍”，“克服自己的小资产阶级的根性”[③]；要“牢牢的把握着无产阶级世界观”，“我们的文学家，应该同时是一个革命家”[④]。这些倡导初步论述了革命文学的性质、任务，接触到作家世界观的转变问题。

革命文学的倡导者在处理文学与人民的关系上，明确要“以农工大众为我们的对象”、要使我们的媒质接近农工大众的用语”[⑤]；在处理与无产阶级政治革命关系时，则患有“左”倾幼稚病。倡导者把无产阶级政治实践活动作为文学反映现实的唯一角度与内容，把文学的功能、作用归结为对实际革命运动的

① 瞿秋白：《〈鲁迅杂感选集〉序言》。
② 彭康：《革命文艺与大众文艺》，《创造月刊》第2卷第3期（1928年10月10日）。
③ 成仿吾：《从文学革命到革命文学》，《创造月刊》第1卷第9期（1928年2月1日）。
④ 李初梨：《怎样地建设革命文学？》，《文化批判》第2号（1928年2月15日）。
⑤ 李初梨：《怎样地建设革命文学？》，《文化批判》第2号（1928年2月15日）。

直接实践作用，政治宣传作用替代了文学的自身价值。他们乐意于把文学作为政治传声筒，甚至认为无产阶级文学的形式是不可避免地要接近口号标语。这些看法或夸大文艺作用，或忽视文艺特征、轻视生活，或主张作家世界观的突变。由五四文学革命到无产阶级文学运动，本应是一个符合规律的历史发展过程，但倡导者否认二者的继承关系，把小资产阶级作家当作革命的对象。由后期创造社创办的、宣传革命文学主张的《文化批判》创刊号上，冯乃超发表《艺术与社会生活》一文，把鲁迅、茅盾、叶绍钧、郁达夫、张资平都当做"社会变革期中的落伍者"加以批判。《文化批判》第4号（1928年4月）出版批判鲁迅特辑，《太阳月刊》（3月号）发表钱杏邨批评鲁迅的耸人听闻的长篇论文《死去了的阿Q时代》，有的文章谩骂鲁迅为"封建余孽"、"双重反革命"。《创造月刊》（2卷5号，1928年12月）发表批判茅盾的文章。

1930年，中国左翼作家联盟（简称"左联"）在上海成立。事先，冯乃超、沈端先（即夏衍）、冯雪峰与鲁迅商谈，共同开过以"清算过去和确定目前文学运动底任务"为中心的讨论会。在此基础上，1930年3月2日，鲁迅、冯雪峰、柔石、沈端先、冯乃超、李初梨、彭康、蒋光慈、钱杏邨、田汉、阳翰笙等40余人出席了中国左翼作家联盟的成立大会。郭沫若、茅盾、郁达夫都参加了左联。会上通过了根据前苏联"拉普"（俄罗斯无产阶级作家联盟）和日本"纳普"（全日本无产者艺术联盟，改组后称"全日本无产阶级艺术团体协议会"）纲领而制定的左联理论纲领和行动纲领，宣告以"站在无产阶级解放斗争的战线上"，"我们的艺术不能不以无产阶级在这黑暗的阶级社会之'中世纪'里面所感觉的感情为内容。""我们的艺术是反封建阶级的，反资产阶级的，又反对'失掉社会地位'的小资产阶级的倾向，我们不能不援助而且从事无产阶级艺术的产生"①，作为左联的奋斗目标。鲁迅作了《对于左翼作家联盟的意见》的重要讲话，对无产阶级文学倡导期的经验教训作了科学总结。鲁迅根据中国无产阶级文学运动"首先经过革命的小资产阶级作家的转变而开始形成起来"的历史特点，特别提到作家队伍的改造问题，指出了"'左翼'作家是很容易成为'右翼'作家"的危险性。鲁迅在讲话中还针对中国无产阶级文学运动一开始就暴露出来的宗派主义、小团体主义的先天性弱点，号召左联在"目的都在工农大众"的共同目标下扩大联合战线，"造出大群的新战士"。鲁迅的讲话是马克思主义文艺理论与中国文艺运动实践相结合的第一个理论上的收获。

左联的刊物，包括创刊于左联成立前的《创造月刊》、《文化批判》、《太阳月刊》，和左联成立后的《拓荒者》（蒋光慈主编）、《萌芽》月刊（鲁迅、冯雪

① 载《萌芽月刊》第1卷第4期（1930年4月）。

峰主编)、《十字街头》(鲁迅主编)、《北斗》(丁玲主编)、《文学月报》(姚蓬子、周起应主编)、《光明》半月刊(洪深、沈起予编辑)以及秘密发行的《文学导报》(创刊号名《前哨》)等。

“左联”主要进行丁下列文学活动:

马克思主义文艺理论的译介、传播与运用。左联成立了马克思主义文艺理论研究会,加强对马克思主义文艺理论的翻译、介绍和研究工作。1928年以来,无产阶级革命文学论争推动丁马克思主义文艺理论的翻译与传播,左联的文艺理论家们在左联成立前就翻译介绍了一些马克思主义的文艺理论著作。冯雪峰等翻译介绍了列宁的《托尔斯泰——俄罗斯革命的明镜》(现在译为《列夫·托尔斯泰是俄国革命的镜子》)、《论新兴文学》(即《党的组织和党的文学》的主要段落);鲁迅翻译介绍了《苏俄文艺政策》,卢那察尔斯基的《艺术论》、《文艺与批评》,普列汉诺夫的《艺术论》。1928年底开始出版《文艺理论小丛书》,1929年陆续出版《科学的文艺论丛书》等。左联成立后,瞿秋白从俄文版翻译了马克思主义经典的文艺理论著作,并写了《马克思恩格斯和文学上的现实主义》、《恩格斯和文学上的机械论》、《关于列宁论托尔斯泰两篇文章的注释》等文,对马克思主义经典作家的文艺思想作了系统全面的介绍与阐述。他说明丁反对席勒化,提倡莎士比亚化的意义,批评了初期无产阶级文学作品中的“主观主义的理想化”和“革命浪漫蒂克”情绪。1936年又有郭沫若等翻译的《文艺理论丛书》出版。

自觉地加强了与世界无产阶级文学运动的联系。他们设立国际文化研究会,以极大的努力输入苏联文学作品,高尔基的《母亲》、法捷耶夫的《毁灭》、绥拉菲摩维支的《铁流》、萧洛霍夫的《被开垦的处女地》等一批早期无产阶级文学作品被介绍到中国来。西方进步作家的作品如辛克莱的《屠场》、《石炭王》,雷马克的《西线无战事》、德莱塞的《美国的悲剧》等作品先后被介绍到中国来,产生了广泛的影响。以鲁迅为代表的左翼作家团结其他作家,积极引入和批判吸收俄国和西欧的资本主义文学遗产,取得了很大成就。《奔流》(30年代初鲁迅、郁达夫主编)、《译文》(1934年鲁迅、茅盾主编)上介绍过易卜生、惠特曼、托尔斯泰、莱蒙托夫、密支凯维支、彼得菲、契诃夫、果戈理等作家的作品。1935年郑振铎主持编辑规模巨大的《世界文库》。《死魂灵》(鲁迅译)、《浮士德》(郭沫若译)、《十日谈》(伍光健译)、《吉诃德先生》(傅东华译)、《忏悔录》(张竞生译)、《简爱》(李霁野译)、《贵族之家》(丽尼译)等文艺复兴以来的西方文学的代表作大多于本时期介绍到中国来。同时,鲁迅、郭沫若、沙汀、叶紫、萧军、茅盾、张天翼、丁玲、沈从文、郁达夫、林语堂、萧乾等中国现代作家的作品被介绍到国外,中国现代文学开始走向世界。

推进文艺大众化运动。左联成立后，就设立了文艺大众化研究会，并在1931年左联执委会决议《中国无产阶级革命文学的新任务》中将“文学的大众化”作为建设无产阶级革命文学的“第一个重大问题”。在左联成立的同时，《大众文艺》就发表了“文艺大众化座谈会”的讨论记录与包括鲁迅在内的左联作家的应征理论文章。1932年7月《北斗》第2卷又发表了周起应（周扬）、何大白（郑伯奇）、田汉等讨论文艺大众化问题的讨论文章。讨论主要集中在“文学形式”的问题上，尤其是为大众所熟悉的旧形式的问题，讨论如何对民族文化批判地继承，在时代蜕变中探求现代文学新的民族形式，以克服五四新文学中所存在的脱离大众的“欧化”倾向。讨论中对民族旧形式与外来形式各有偏重，鲁迅的“拿来主义”则将接受外来文化和民族传统相统一。“拿来主义”思想标志着中国现代文艺思想发展史上，在如何对待中外文化遗产的基本理论问题上的重要突破，对现代文学的现代化与民族化发展具有积极影响与意义。

革命现实主义创作方法的提倡和发展。左翼的无产阶级文学运动是始终标举革命现实主义的，但对现实主义的认识与把握却有历史的特殊性与阶段性。无产阶级文学运动在开始时独尊革命现实主义创作方法，将现实主义与其他创作方法相对立。从创造社的浪漫主义文学主张中反叛出来的郭沫若提倡“彻底反对浪漫主义的写实主义的文艺”，激烈宣称“浪漫主义文学早已成为反革命的文学”①。创作方法具有了政治色彩。20年代末、30年代初，无产阶级文学的倡导者提出了世界观的问题。这当然有积极的意义，但以为“在旧写实主义的写实方法上加上了现在的无产阶级世界观，就是新写实主义了”②。获得新的世界观成了创作的唯一要素，并直接用“集体主义意识”这类原则来指导创作，便形成了公式化、概念化的作品。左联的作家理论家们在1931～1932年间，又从前苏联的“拉普”（“俄罗斯无产阶级作家联盟”）理论家那儿接受了“唯物辩证法的创作方法”，以政治、哲学代替艺术，以辩证唯物主义代替创作方法，进一步助长了公式化、概念化的倾向。他们也从另一方面吸取了有益的成分。瞿秋白等左翼理论家受“拉普”关于“撕下一切假面具”、“描写活人”的思想的启发，提出要开展反对“革命的浪漫蒂克”的斗争。瞿秋白提出要反对“感情主义”、“个人主义”等“浪漫蒂克”倾向，强调必须开始“一个为着普洛现实主义而斗争的运动”，必须“表现真正的生活”，即写出生活本身固有的复杂性与丰富性③。1931年11月，左联执委会决议进一步提出“必须将那些‘身边琐事’的、小资产阶级知识分子式的‘革命兴奋和幻灭’、‘恋爱和革命的冲

① 郭沫若：《革命与文学》，《创造月刊》1卷3期（1926年5月）。
② 冯雪峰：《论民主革命的文艺运动》，《雪峰文集》（2），第131页，人民文学出版社1983年版。
③ 史铁儿（瞿秋白）：《普洛大众文艺的现实问题》，《文学》半月刊1卷1期（1932年4月）。

突'之类等等定型的观念的虚伪的题材抽去"。在批评、讨论中有人也曾提出左翼作家应该"更刻苦地去磨炼艺术手腕的精进与圆熟"[①]，并指出"只有理论上的修养还不够，我们还要去获得新的生活经验"，希望摆脱机械理论的束缚。

1933年，受前苏联社会主义现实主义创作方法讨论的影响，中国无产阶级文学运动展开了对现实主义理论的再探讨、再认识。1933年9月，周扬介绍了1932年10月全苏作家同盟组织委员会第一次大会上清算"拉普"错误的情况。11月，他又发表了《社会主义的现实主义与革命的浪漫主义》，第一次向国内介绍了"社会主义现实主义"的理论，并批判了辩证唯物主义创作方法的错误。他的文章从理论上详尽阐发"社会主义现实主义"（革命现实主义）创作的基本原则："真实性"是"不能缺少的前提"，应注意创造"典型环境中的典型性格"，"在发展中、运动中去认识和反映现实"，"把为人类的更好的将来而斗争的精神灌输给读者"，这是"为大众的文学"，"具有为大众所理解的明确性与单纯性"。这些原则极大地影响了左翼无产阶级文学的创作。文章还指出浪漫主义为社会主义现实主义所包容，社会主义现实主义是在"不同的创作方法和倾向的竞争中去实现的"。

1935年一二九运动爆发，在全民族救亡运动的推动下，由左翼作家周扬、郭沫若等提出了"国防文学"口号，立即得到了广泛响应。但在提倡这个口号中，左翼作家仍不能免除左倾幼稚与宗派主义的情绪。突出表现在与"民族革命战争的大众文学"口号的论争中。后一口号是冯雪峰、胡风为补救"国防文学"的不足，由胡风提出的。鲁迅为此抱病写了《论我们现在的文学运动》、《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》，主张两个口号并存，并解释了抗日统一战线内部的关系："我以为文艺家在抗日问题上的联合是无条件的，只要他不是汉奸，愿意或赞成抗日，则不论叫哥哥妹妹，之乎者也，或鸳鸯蝴蝶都无妨。但在文学问题上我们仍可以互相批判"。1936年10月，鲁迅、郭沫若、郑振铎、巴金、谢冰心、周瘦鹃、林语堂等联合发表了《文艺界同人为团结御侮与言论自由宣言》，标志着新形势下文艺界开始了统一战线的筹建。

"左联"从1930年初成立，到1936年初自动解散，几年中积极提倡和实践无产阶级革命文学，对于中国现代文学历史的发展，是起了推动作用的。但也存在着缺点、错误：在政治上，受到当时"左倾"路线的影响，搞了不少"左"的政治活动；组织上，存在着宗派主义、关门主义，把作家团体当成政党组织；文艺理论上，照搬前苏联革命文学理论，所谓"社会主义现实主义"、"革命现实主义"理论将文学政治化，忽视文学的本体特性；文学创作上，在某些作家中存在着轻视艺术规律，公式化、概念化的倾向。

---

① 茅盾：《〈地泉〉读后感》，《茅盾论创作》，第248页，上海文艺出版社1980年版。

第二节 人文主义文学思潮

新月派理论家梁实秋，在20年代、30年代持人文主义文学思想，并且因其与左翼文艺思想的抵牾而产生过影响；与之相近且同左翼文艺思想有较大距离的，还有朱光潜、沈从文等人的文学主张。他们共同的特点是对西方的文艺思潮有一个通观，比起五四和当时的一批间接、部分了解西方文艺的作家与倡导者们，更了解世界文艺的真相，他们与民族传统文化之间的贯通也超出于一般水平。他们的文艺思想本质上是承传了五四文学的人文主义思想，而与当时左翼革命文学所理解的中国现实政治的需要有一定距离，也因此而受过责难。

梁实秋于1924～1925年在美国哈佛大学师从白璧德学习《十六世纪以后之文学批评》，系统地读过白璧德的五部主要著作《文学与美国大学》、《卢梭与浪漫主义》、《新拉奥孔》、《法国近代批评大师》、《民主与领袖》。梁实秋文艺思想的特征是，援据美国白璧德新人文主义为学术背景，对五四以来的中国新文学进行反思与评价，提出人性核心的道德评价的文学标准，以古典主义的“节制”为美学追求。白璧德主义是一次大战后对西方历史的反思产物，当时的西方社会陷入了社会与精神的重重危机。新人文主义者认为当今社会危机的根源在于传统道德信仰的丧失，必须重建古代人文精神，恢复“人的法则”，以理性作为衡量一切的准绳，起而拯救之。有人概括西方人文主义的文学主张，“它规定了一个中心的敌人：浪漫主义；一个主要的罪魁祸首：卢梭；一个主要的目的：把文学批评与伦理学结合起来；而衡量一部作品质量的基本方式，是看其道德性质是否纯正。”[①] 白璧德视古典主义以后的西方文艺思潮为一个整体进行批判，而以浪漫主义为代表，诸如：抛弃古典艺术的理性原则和节制精神，一味放纵情感与想象；推崇个性而忽略艺术的普遍性，无节制的宣泄而破坏适度的古典原则。

依据新人文主义的文学观，梁实秋指出中国新文学运动趋于浪漫主义，有四个特征：根本是受外国的影响，推崇情感轻视理性，所采取的对人生的态度是印象的，主张皈依自然并侧重独创。他力图证明整个五四新文学运动是一场浪漫的混乱，对于宣扬劳工神圣和人道主义同情的“人力车夫派”作品、抒发爱情的小诗都表示不满，以为这些作品都是情感泛滥不加检束的作品[②]。由于

① 柴贝尔编：《美国的文学观念》（英文版）第29～30页，转引自罗钢《二十世纪中国文学史论》第二卷，第167页，东方出版中心1997年版。

② 梁实秋：《现代中国文学之浪漫的趋势》，《浪漫的与古典的 文学的纪律》，人民文学出版社1998年版。

采用古典艺术的标准，他对启蒙文化、个性解放主张不满，指出浪漫主义专门表现个人而将变态极力扩展，写实主义“以为文学的任务即在忠实地描写，随便什么都好拿来作材料，美的、丑的、善的、恶的、重要的、繁冗的，一视同仁”，“忽略题材的选择”① 。这样，他在艺术上批判浪漫主义、现实主义，在思想上否定个性主义，整体地否定了五四新文学运动。他的否定与革命文学的提倡者不同，后者是从激进的社会态度出发否定不能让革命者满足的五四先行者的文学努力，梁实秋却是从古典主义的传统来否定当今文学对人类普遍性的忽略。

梁实秋的文艺思想中，人性是一个关键的概念。梁实秋的人性论思想，与周作人等五四文学先行者的人文主义思想相类，但对如何表现人性的看法上，又有不同。他一再强调：“文学发于人性，基于人性，亦止于人性”，以人性作为文学的核心与唯一标准②。梁实秋认为，人性是超阶级的，资本家与工人“他们的人性并没有什么两样，他们都感到生老病死的无常，他们都有爱的要求，他们都有伦常的观念，他们都企求身心的愉快，文学就是表现这最基本的人性的艺术。”③ 梁实秋的人性概念本质上是一个伦理概念，他在《文学的纪律》一书中陈述自己的人性观：“人性是很复杂的，（谁能说清楚人性包括的是几样成分）。唯其因复杂，所以才有条理可说，情感与想象都要向理性低首，在理性指导下的人生是健康的，常态的，普遍的。在这种状态下表现出的人性亦是最标准的。”他的人性是二元的，一是以想象情感为代表的，“需要被控制的自我”；一是以理性为代表的“施加控制的自我”，他认为后者是健康的，前者是病态的。因此他主张文艺上的“合于理性的束缚”。理性是人性的中心，“人性之所以是固定的普遍的，正以其理性的纪律为基础”。他对五四时期流行的人道主义学说不能接受，把它看作情感泛滥的结果。梁实秋的人性论，是以理制欲的人性论。

代表梁实秋艺术精神的是古典主义的“节制”，是善于“选择”该写的材料。他说“如今的文化的全部，几乎处处都在讲究‘量’，不讲究‘质’。……表面上表示创作力量的丰富，实在是暴示艺术质地的浅薄。……节制的力量永远比放纵的力量为更可贵”④。有节制精神的古典文学，就是“从心所欲不逾矩”的文学；有了这样的心态，就能“沉静的观察人生，并观察人生全体”。

梁实秋在30年代将对五四的反思转变成对无产阶级革命文学的指责。在

① 梁实秋：《“艺术就是选择”说》，《浪漫的与古典的 文学的纪律》，人民文学出版社1998年版。

② 梁实秋：《文学的纪律》，《浪漫的与古典的 文学的纪律》，人民文学出版社1998年版。

③ 梁实秋：《文学是有阶级性的吗》，《偏见集》，正中书局1934年版。

④ 梁实秋：《“艺术就是选择”说》，《浪漫的与古典的 文学的纪律》，人民文学出版社1998年版。

《文学是有阶级性的吗》中，他强调人性的普遍性，否认文学的阶级性，提倡天才论，声称“文学不是大多数人的”。这与白璧德的反对卢梭的资产阶级民主是一脉相承的。梁实秋的新人文主义是一种经过现代修正、补充的古典主义文艺思想，在与左翼文学的论战中，他也作了一些调整，他由强调文艺的伦理作用转而宣传文艺的独立性，由批评现实主义作家的题材上的不加选择，转而批评无产阶级作家限制创作题材。表面上看，梁实秋一直是孤身一人代表着一种文艺思想，其实，一批对西方文学理论有全面了解的文学家们都有一些与梁实秋的同调，如新月派的诗歌理论，老舍等一些大学教授当年在自己的文学理论讲义中（《文学概论讲义》），都有着和梁实秋相通的思想，推崇健康、匀调、富于节制的古典主义的美感特征。

30年代新人文主义而外，沿着西方的人文传统，对近代美学进行自觉综融的有朱光潜。朱光潜（1897～1986），安徽桐城人。少年时在桐城中学接受古典文学熏陶。从香港大学教育系毕业后，曾在春晖中学、中国公学任教，1925年入英国爱丁堡大学，攻英国文学、哲学、心理学、欧洲艺术史，获文学硕士学位，转伦敦大学，修莎士比亚，又转法国巴黎大学，学法国文学、艺术心理学。在德国斯特拉斯堡大学完成博士论文《悲剧心理学》。他涉及文学艺术、心理学、美学多门学科，通晓英、法、德、西班牙、拉丁、意、俄等国语言。1933年回国后，他先后任教于北京大学、清华大学、四川大学等。30年代问世的著作有《给青年的十二封信》（开明书局1929年版）、《变态心理学派别》（开明书局1930年版）、《谈美》（开明书局1932年版）、《变态心理学》（商务印书馆1933年版），还发表有许多诗论（后于1943年由国民图书出版社出版）。朱光潜的美学、文艺学思想以人文主义为核心，结合现代心理学，将现代人文主义心理学的美学思想运用于文学研究。在对康德开始的近代美学研究后，朱光潜将审美同情与道德同情的质的区分作出揭示，指出审美同情消除主客体之间的界限，“把一瞬间的经验从生活中孤立出来，主体‘迷失’在客体中”，也就排除了理性的审美同情中的地位。他和梁实秋等人都与当时的主流文化不一致，但他们对西方传统的借鉴有古今种种的不一。《给青年的十二封信》、《文艺心理学》比较系统地表述了这些美学思想，在当时文学青年中影响较大。《文艺心理学》被一些大学作为文艺理论的教材。朱光潜对文学更直接鲜明的态度在《文学杂志》发刊词《我对本刊的希望》中表露着，他提倡“自由生发，自由讨论”，“不希望某一种特殊趣味或风格成为‘正统’”，“殊途同归地替中国新文艺开发出一个泱泱大国”。这是当时一批立足于独立自由的人文主义立场上的文学家的心声的集中体现：奉行严谨而超脱的风格，强调文学表现人生和怡情悦性的功用，维护文学的独立自足性。他是以一种学者的姿态来要求齐放争鸣，以抗衡包括左翼文艺在内的占主流地位的文艺潮流。

此外，类似的主张，有宗白华主张的“诗意人生”，他一方面用唯美的眼光看世界，一方面把人生当作艺术品来创造；有梁宗岱对象征主义的研究，他在介绍西方文学理论的同时，还在中国古代已有的成就中寻求“契合”，向着融合、沟通的方向发展。这些坚持人文传统的理论家们的文学贡献，与左翼的马克思主义文艺理论的宣传和建树，在那个时代，应该说都是不可偏废的重要的一翼。

第三节 文学论争

文艺思想的论争，是本时期文坛的突出现象。积极展开文艺思想斗争正是左翼革命文学活动的重要内容，除了语言上的文白之争外，论争基本上是在无产阶级革命文学运动与所谓自由主义者的人文主义文学派别之间展开。1929年，国民党政权在相对稳定时，曾经提倡“三民主义文学”，也发动过“民族主义文学运动”，出版过《前锋月刊》，在创刊号上发表《民族主义文艺运动宣言》，鼓吹以“民族意识代替阶级意识”，攻击革命文学作家“把艺术囚在阶级上”，是“虚伪投机，欺世盗名”，反对左翼文学运动。在创作上产生了《陇海线上》、《黄人之血》（作者均为黄震遐）那样的拙劣的反动政治宣传品，但从未有过影响与号召力。

本时期较为重要的论争有：

1928年革命文学派对鲁迅、茅盾的批判。为了倡导革命文学，后期创造社、太阳社于1928年把鲁迅、茅盾作为批判对象。冯乃超首先发难，在《文化批判》创刊号（1928年1月）上发表《艺术与社会生活》，“就中国浑沌的艺术界的现象作了全面的批判”，全面否定五四文学，他批评叶圣陶“是中华民国的一个最典型的厌世家，他的笔尖只涂抹灰色的‘幻灭’的悲哀。”他指责郁达夫本人对于社会的态度，与《沉沦》的主人公没有差别，陷入了悲哀。他指责鲁迅是“追怀过去的昔日，追悼没落的情绪”，反映社会变革时代落伍者的悲哀，是“隐遁主义！”成仿吾称鲁迅为首的语丝派是“闲暇，闲暇，第三个闲暇”[①]。接着，钱杏邨发表长篇论文《死去了的阿Q时代》（《太阳月刊》1928年3月号），全面批判与否定鲁迅创作的意义，称鲁迅的创作“只能代表庚子暴动的前后一直到清末”。《太阳月刊》编者按称鲁迅“他根本没有认清十年来中国新生命的原素，尽在自己狭窄的周遭中彷徨呐喊；利用中国人的病态的性格，把阴险刻毒的精神和俏皮的语句，来混乱青年的耳目。”《文化批判》（4月号）出版了“批判鲁迅”专辑。茅盾由于写了《蚀》三部曲与发表《从

① 成仿吾：《从文学革命到革命文学》，《创造月刊》1卷9期（1928年2月）。

牯岭到东京》为自己的小说与文学观辩解，也被革命文学派列为批判对象，《文学周报》(8卷10号，1929年3月）出版批判茅盾专辑。后期创造社、太阳社为了以当时革命文学的理论否定“五四”新文学，以此构建无产阶级革命文学理论，把鲁迅、茅盾作为推行革命文学的障碍，甚至骂鲁迅为“封建余孽”、“二重反革命”[①]。成仿吾搬过“拉普”口号：“谁也不许站在中间，你到这边来，或者到那边去！”王独清宣布：不能和我们组成联合战线的“就是我们底敌人！”“先把这些敌人打倒！”

他们的革命文学理论有的源于美国左翼作家辛克莱的“一切艺术都是宣传”。成仿吾《从文学革命到革命文学》、李初梨《怎样地建设革命文学》都提出这一主张，这也是革命文学派与鲁迅、茅盾的分歧之一。李初梨说：“一切的文学，都是宣传，普遍地，而且不可避免地是宣传”，“文学，与其说它是自我的表现，毋宁说它是生活意志的要求。文学，与其说它是社会生活的表现，毋宁说它是反映阶级的实践。”[②]“艺术是阶级对立的强有力的武器。”[③]鲁迅、茅盾对此提出反批评。鲁迅发表《“醉眼”中的朦胧》、《革命时代的文学》，茅盾发表《从牯岭到东京》。鲁迅提出：“一切文艺固是宣传，而一切宣传并非全是文艺。”[④]茅盾批评普罗文学的标语口号不是文学：“我们的‘新作品’即使不是有意的走入了‘标语口号文学’的绝路，至少是无意的撞了上去了。有革命热情而忽略文艺的本质，或把文艺也视为宣传工具——狭义的，——或虽无此忽略与成见而缺乏了文艺素养的人们，是会不知不觉走上这条路的。”钱杏邨引用托洛茨基语，提出标语口号是普罗文学不可避免的，“宣传文艺的重要条件是煽动，在煽动力量丰富的程度上规定文章的作用的多寡。我们不必绝对的去避免标语口号化，我们也不必在作品里专门堆砌口号标语，然而我们必然要做到丰富的煽动的力量的一点。”“普罗文学不是普罗的消闲艺术，是一种斗争的艺术，是一种斗争的武器！它是有它的政治的使命！创作的内容是必然的要适应于政治的宣传的口号和鼓动口号的！”[⑤]茅盾尖锐地指出：“我简直不赞成那时他们热心的无产文艺——既不能表现无产阶级的意识，也不能让无产阶级看得懂，只是‘卖膏药式’的十八句江湖口诀那样的标语口号或广告式的无产文艺，然而结果是招来了许多恶骂。”[⑥]

---

① 杜荃：《文艺战线上的封建余孽——批判鲁迅的〈我的态度气量和年纪〉》，《创造月刊》2卷1期（1928年7月）。

② 李初梨：《怎样地建设革命文学》，《文化批判》第2号（1928年2月）。

③ 李初梨：《普罗列塔利亚文艺批评底标准》，《我们月刊》创刊号（1928年5月）。

④ 鲁迅：《三闲集·文艺与革命》，《鲁迅全集》第4卷，第84页，人民文学出版社1981年版。

⑤ 钱杏邨：《幻灭动摇的时代推动论》，《海风周报》第14、15期合刊（1929年4月）。

⑥ 茅盾：《读〈倪焕之〉》，《文学周报》第8卷第20号（1929年5月）。

1929年秋冬，在上海的中共江苏文委负责人出面过问文化工作，要求文艺界停止论争，加强团结。根据党组织的安排，当时未介入双方论战的沈端先以及冯乃超、冯雪峰等人参加了成立“左联”的筹备工作。其结果是尊鲁迅为“左联”盟主，但对革命文学论争的理论问题并未分清是非。在“左联”筹备会上，检讨前两年的错误，归结为“过去文学运动和社会运动不能同步调”，表现为“独将文学提高，而忘却文学底助进政治运动的任务，成为‘为文学’的文学运动”①。这就是进一步认定，1928年的革命文学理论在张扬“革命”方面还不够。“左联”的理论纲领也参照苏联“拉普”、日本“纳普”的宣言、纲领，全面深化了“革命文学”主张，例如强调“社会变革期的艺术”是“作为解放斗争的武器”，还提出“反对失掉地位的小资产阶级”② 等。

直至1932年，瞿秋白、茅盾、郑伯奇、钱杏邨等才藉革命文学派小说《地泉》的重印，在五篇序言中清理了革命文学的标语口号倾向与非现实主义问题。此后，关于现实主义与非现实主义的论争，在革命文学阵营内部持续了几十年。

关于“文学基于普遍人性”的论争。

这场论争（1928～1930年）发生在左翼作家与新月派理论家梁实秋之间。梁实秋以新人文主义的一贯立场，针对左翼作家提倡的无产阶级文学，在《文学与革命》（《新月》1卷4期，1928年）、《文学是有阶级性的吗?》（《新月》2卷6、7号合刊，1929年9月）等文章中主张“文学乃是基于固定的普遍的人性”，提出“文学是没有阶级性的”；主张“天才”创造文学，“一切的文明，都是极少数的天才的创造”，认为文学与大多数人不发生关系，否认无产阶级文学存在的合理性。他的“天才论”典型地显现着这一时期的人文主义作家及其文艺思想的绅士化特点。他批评革命文学倡导者“把文学当做阶级斗争的工具而否认其本身的价值”，指出“人生现象有许多方面都是超于阶级的”。这又具有一定的合理性。彭康发表《什么是“健康”与“尊严”——“新月的态度”与批评》（《创造月刊》1卷12期），鲁迅在《“硬译”与“文学的阶级性”》中指出，梁实秋提出文学就是表现喜、怒、哀、乐、爱等“最基本的人性的艺术”，是“矛盾而空虚的”。文学只有通过人，才能表现“人性”；然而“一用人，而且还在阶级社会里，即断不能免掉所属的阶级性”。同时，鲁迅也批评了把文学的阶级性绝对化的倾向，鲁迅在《文学的阶级性》中说“在我自己，是以为若据性格感情等，都受‘支配于经济’（也可以说根据于经济组织或依存于经济组织）之说，则这些就一定都带着阶级性。但是‘都带’，而非

① 《上海新兴文学运动底讨论会》，《萌芽月刊》1卷3期（1930年3月）。

② 见《萌芽月刊》第1卷第4期（1930年4月）。

只有。所以不相信有一切超乎阶级，文章如日月的永久的大文豪，也不相信住洋房，喝咖啡，却道‘唯我把握住了无产阶级意识，所以我是真的无产者’的革命文学者。”用阶级性代替、抹杀文学的“个性”，是对“唯物史观”的“糟糕透顶”的歪曲。[①]

关于“文艺自由”的论争。

论争发生在胡秋原、苏汶和左翼作家之间。1931年底，自称“自由人”的胡秋原连续发表文章表示“文学与艺术，至死也是自由的，民主的”，反对来自国民党民族主义文学的“极端反动主义者”和左翼文坛的“急进的社会主义者”两方面对文艺的侵略[②]，在左翼文学与国民党民族主义文学之间左右开弓，对自由主义小资产阶级作家有一定的影响。瞿秋白指责其目的是“要文学脱离无产阶级而自由，脱离广大的群众而自由”[③]。苏汶自称代表“作者之群”的“第三种人”，在《关于〈文新〉与胡秋原的文艺辩论》（《现代》1卷3期，1932年7月）一文中，为胡秋原辩解，展开了论战。争论的焦点是文艺与政治的关系。苏汶等反对政治“干涉”文学，强调文学真实性的独立地位。周起应著文《到底是谁不要真理，不要文艺》（《现代》1卷6期，1932年10月）进行反批评，强调“无产阶级的阶级性，党性不但不妨碍无产阶级对客观真理的认识，而且可以加强它对于客观真理的认识的可能性。因为无产阶级是站在历史发展的最前线，它的主观利益和历史的发展的客观的行程是一致的”；瞿秋白则提出“文艺永远是、到处是政治的留声机”[④]，片面、错误地趋向了另一极端。苏汶在《“第三种人”的出路》中指出：文学的武器作用“不能整个包括文学的涵意。”文学的阶级性不意味着“那种有目的意识的斗争”；“反映某一阶级生活”并非“必然赞助某一阶级的斗争”；“一切非无产阶级的文学”并非“即是拥护资产阶级的文学”。文章还抗议左翼理论家“借着革命来压服人”，“有意曲解别人的话”及“因曲解别人而起的诡辩和武断”。歌特（张闻天）在党内刊物上发表《文艺战线上的关门主义》[⑤]一文，维护了文学真实性标准的独立价值，对真实性与党性、政治倾向性作了较为辩证的分析。认为“不是无产阶级的作品，但可以是有价值的作品”，否认文学真实性标准的独立意义，会导致这样的观点：“凡不愿做无产阶级煽动家的文学家，就只能去做资产阶级的走狗”，这反而把文学的范围缩小了，束缚了文学家的自由。张闻

---

① 鲁迅：《文学的阶级性》，《鲁迅全集》第4卷，第127页。

② 胡秋原：《阿狗文艺论》，《文化评论》创刊号（1931年12月）。

③ 易嘉（瞿秋白）：《文艺的自由和文学家的不自由》，《现代》1卷6期（1932年10月）。

④ 同上。

⑤ 发表于当时中国共产党秘密发行的机关刊物《斗争》。据程中原《“歌特”为张闻天化名考》，《中国社会科学》1983年第4期。

天、冯雪峰在批判小资产阶级作家脱离时代、脱离阶级的幻想的同时，强调了细心、耐性地在文艺界建立统一战线的客观要求。

关于“大众语文论争”。

这场讨论是因为1934年5月汪懋祖、许梦因等发动“文言复兴运动”引起的。6月，进步作家陈望道、胡愈之、夏丏尊、傅东华、黎烈文、陈子展、赵元任、沈雁冰等集会，决定掀起反对文言、保卫白话的运动，展开大众语的讨论。这次论争的焦点集中于文学语言问题。它上承“左联”内部两次“文艺大众化”讨论，参加人员涉及整个文化界，发表文章数百篇。论争总结了五四“文白之争”以后文学语言发展的经验教训，批评了欧化与半文半白的倾向，纠正了一些“左联”作家否定白话、提出语言有阶级性等“左”的错误，探讨了现代文学语言的特点及其发展方向。这是继“文白之争”后的又一次重要的文学语言论争，对此后的现代文学语言的发展起了较深远的影响。

30年代还有左翼作家对林语堂、周作人“性灵文学”的批评。1932年林语堂创办《论语》半月刊、1934年主持出版小品文半月刊《人间世》，1935年又办《宇宙风》，以这三个刊物为阵地，张扬自我表现的“性灵文学”。林语堂解释“‘性’指一个人之性，‘灵’指一人之‘灵魂’或‘精神’”。周作人的理论与他一致。他们的共同特点是：强调对灵魂自我审视与表现；强调人的“性灵”（自然本性的流露），文艺要摆脱社会的约束，回到“自然”提倡小品文，特重明清小品，推崇闲适。而在主张文学是战斗的武器的左翼作家们看来，这种文艺思想之产生是对黑暗社会现实的逃避，推卸社会责任。鲁迅认为，这是“靠着低诉和微吟，将粗犷的人心，磨得渐渐的平庸”，在“风沙扑面，狼虎成群的时候，谁还有这许多闲功夫，来赏玩琥珀扇坠、翡翠戒指呢？”[①]

左翼作家还与朱光潜、沈从文等发生过论辩。这些京派文学家强调文学与时代、政治的距离，追求人性的、永久的文学价值。朱光潜推崇“和平静穆”是美的最高境界。鲁迅则提倡战斗的力的美，在《白莽作〈孩儿塔〉序》中称殷夫的诗“是对于前驱者的爱的大纛，也是对于摧残者的憎的丰碑。一切所谓圆熟简炼，静穆幽远之作，都无须来作比方，因为这诗属于别一世界”。沈从文与茅盾就作家把握文学的“艺术”与“时代”的问题上发生过争论。总的说来，第二个十年文艺思想领域是左翼革命文学理论与人文主义美学主张两大文艺思潮的对话、碰撞、交流。其特点是，始终集中在文学艺术发展的外部关系（文艺与阶级、文艺与政治革命、文艺与生活和时代、文艺与人民）上，文学艺术内部关系问题、美学范畴的问题，却未能得到全面的展开。由于各执一种价值体系，问题的争论也不充分，解决得也浮光掠影。无论怎样，马克思主义

① 鲁迅：《小品文的危机》，《鲁迅全集》第4卷，第575页。

文艺思想成了无产阶级革命文学运动的指导思想，而人文主义文学思想也对左翼作家的创作发展产生了影响。五四文学的“人”的观念与现实主义，又有了新的生发。

第九章　30 年代小说（一）

第一节　30 年代小说概述

20 年代末到 30 年代的中国，动荡不安的生活空间，曲折起伏的社会事件，矛盾复杂的社会心理，使得长于描写社会环境、展现人物命运的小说有了广阔的用武之地。作者与读者队伍的迅速扩大，优秀作品的层出不穷，都显示了小说在 30 年代的长足进展。

30 年代小说对人物形象塑造的整体性成就，充分显示出 30 年代文学继五四文学后对“人”的观念的大幅度深入突破，现实主义也较五四时期有了质的深化。

小说作者新人迭出，小说体式日益丰富，中长篇小说数量激增，三部曲作品的大量出现，标志着 30 年代小说的繁荣。

本时期丁玲、柔石、艾芜、沙汀、叶紫、吴组缃、罗淑、周文等左翼作家，沈从文、萧乾、芦焚、林徽因等京派作家，穆时英、刘呐鸥、施蛰存等新感觉派小说家，都以各具艺术个性的短篇小说登上文坛并奠定了自己的地位。左翼作家以自己的创作呼应了世界“红色 30 年代”的创作潮流，新感觉派作家、京派小说家则以自己的创作呼应了 20 世纪的现代派小说创作的潮流，这些创作充实、丰富、拓展了五四形成的小说世界。

引人注目的是中、长篇小说数量的激增。这一时期有较大影响的作品就有茅盾的《蚀》（包括《幻灭》、《动摇》、《追求》三个中篇）、《子夜》，巴金的《灭亡》、《爱情三部曲》（包括《雾》、《雨》、《电》三个中篇）、《家》、《春》、《秋》、《春天里的秋天》、《雪》、《新生》、《砂丁》，老舍的《猫城记》、《骆驼祥子》、《离婚》，叶绍钧的《倪焕之》，王统照的《山雨》，鲁彦的《愤怒的乡村》，蒋光慈的《咆哮了的土地》，柔石的《二月》，丁玲的《韦护》，沈从文的《边城》，萧军的《八月的乡村》，萧红的《生死场》，李劼人的《死水微澜》等

等。本时期较有影响的三部曲作品有茅盾的《蚀》三部曲、《农村三部曲》（包括《春蚕》、《秋收》、《残冬》三部短篇），巴金的《激流三部曲》（包括《家》、《春》、《秋》三部长篇）、《爱情三部曲》，李劼人的“大波”系列（包括《死水微澜》、《暴风雨前》、《大波》三部长篇）等。中、长篇小说数量的激增与三部曲作品的大量出现，显示了30年代小说作家的创作气魄和创作实力。

历史小说在30年代也有较大发展。鲁迅的《故事新编》于30年代最后完成，其“将古代与现代错综交融”[1]的写法，独具一格。茅盾有《石碣》、《大泽乡》，郭源新（郑振铎）有《桂公塘》，巴金有《罗伯斯庇尔的秘密》，都重在对于历史人物故事的新解释，以与现实世界相映照，与宋云彬意在“还古人古事一个本来面目”的《玄武门之变》[2]取径不同。而施蛰存的小说集《将军底头》以现代心理分析成果对古代人物与传说进行全新的解释，是其试图“开辟一条创作的新蹊径”的试验。继鲁迅之后，30年代讽刺小说的作者中出现了老舍、沙汀、张天翼等。老舍作品中饱含京味的温婉的幽默，沙汀小说中充满喜剧色彩的泼辣暴露，张天翼小说中犀利、劲捷、夸张的讽刺，意味着讽刺小说在30年代的兴盛。废名、沈从文、芦焚、艾芜，以及萧红等东北作家群作家虽然思想倾向不同，但在小说体式上却颇有相通之处：即小说的随笔化、散文化、抒情化，这既是欧美近代小说传统在现代中国的创造性转换，也是中国抒情传统在现代的一种新生，其结果是对小说体式的丰富。林徽因本时期作有小说《九十九度中》，以“把人生看做一根合抱不来的木料”的观念和连缀体的形式，尝试以短篇小说的形式摄取广阔的人生层面，确是深受“现代英国小说的影响”的“最富有现代性”的制作[3]。

小说题材愈加拓展。对时代风云的及时把握和对城乡生活的多方位展现显示出30年代小说创作更加丰富。

相对于20年代，30年代小说作家更有意识地注重人物与事件所处的社会生活环境，绝大多数作品都能清楚地看到时代的投影，更多的作家甚至直接把时代的背景转化为前景，快速反映社会生活的重大事件，几乎当时社会的任何波动与变化都反映在作家们笔下，无论是直接描绘时代风云的中心，还是记录和表现时代的波澜与涟漪，都可以看出鲁迅大力倡导的现实主义传统得到发扬与光大。

现实主义的代表作家有老舍，他擅长描写都市生活中的最底层人物，《骆驼祥子》、《月牙儿》、《我这一辈子》、《老张的哲学》、《赵子曰》、《离婚》等

---

① 茅盾：《〈玄武门之变〉序》。

② 宋云彬：《玄武门之变》，开明书店1937年版。

③ 刘西渭：《九十九度中》，《咀华集》第66～67页，花城出版社1984年重印本。

组成了北平市民生活的人生风俗图卷。被誉为现实主义巨匠的茅盾，在其《子夜》等作品中，用社会分析和阶级分析的方法，关注和表现大都市生活的沉浮与农村经济的动荡破产，塑造了民族资本家吴荪甫等一系列堪称经典的人物形象，场面宏大，人物众多，对社会认识的深刻与独到令当时的文坛耳目一新。这一类的重要作品还有许地山的《春桃》与张天翼的《包氏父子》等。

30年代小说一个重要的文学现象就是"革命+恋爱"的小说模式出现。其代表作家蒋光慈(1901~1931,又名光赤)以写情绪激昂的新诗踏人文坛,1926年以后主要从事小说创作。他十分赞同早期革命文学的"文学就是宣传"的文学主张。其中篇小说《少年飘泊者》和短篇集《鸭绿江上》充满诗情与浪漫色彩,《短裤党》着力描写上海工人的武装起义,后期的中长篇小说《丽莎的哀怨》、《冲出云围的月亮》、《野祭》、《菊芬》、《最后的微笑》等开始描写革命者的恋爱故事，在革命题材的一贯粗豪的情感中注人浪漫的柔情，极力为革命者蒙上一层罗曼蒂克的面纱，内容不是革命如何战胜恋爱、如何为恋爱所累，就是在革命中情感得到升华，形成了"革命+恋爱"的概念化、模式化写作，被称为"革命的罗曼蒂克"。由于蒋光慈当时在普罗文学中有较大的影响力，而"革命"与"恋爱"又颇符合当时的一些革命青年的口味，所以这种模式一经问世便在左翼文坛中迅速蔓延开来。类似的作品还有洪灵菲的《流亡》三部曲（《流亡》、《前线》、《转变》)，华汉（阳翰笙）的《地泉》（又称"华汉三部曲"，包括《深入》、《转换》、《复兴》)，戴平方的小说《丰收》，楼建南（楼适夷）的《挣扎》、《盐场》，胡也频的《光明在我们前面》、《到莫斯科去》等等。茅盾、瞿秋白等对普罗文学的这种"革命的浪漫谛克"曾给予批评。1932年湖风书局重印华汉《地泉》，书前有易嘉（瞿秋白)、郑伯奇、茅盾、钱杏邨和作者本人的五篇序言，批评"革命的浪漫谛克"，以倡导唯物辩证法的创作方法（这是又一个新的错误)。瞿秋白指出，初期革命文学充满着所谓革命的浪漫谛克，《地泉》的路线还是浪漫谛克的路线。"《地泉》还是新兴文学所要学习的：'不应当这么写'的标本。"华汉也认识到这是"把现实的残酷斗争神秘化，理想化，高尚化，乃至浪漫谛克化。"茅盾将此概括为：政治宣传大纲加公式主义的结构和脸谱主义的人物①。蒋光慈虽希望在其长篇小说《咆哮了的土地》（又名《田野的风》）中清除这种流弊，但作品还未出版作者即辞世。

左联时期，一批青年作家不断成长，他们的作品为文坛注人了新的活力。柔石（1902~1931）的中篇小说《二月》通过一位"极想有为，怀着热爱，而有所顾惜，过于矜持"② 的青年肖涧秋在一江南小镇的情感遭遇，表现了大革

① 朱璟（茅盾)：《关于"创作"》，《北斗》创刊号（1931年9月20日)。

② 鲁迅：《柔石作〈二月〉小引》，《鲁迅全集》第4卷，第149页，人民文学出版社1981年版。

命风雨到来之前知识分子的曲折彷徨的心灵世界。短篇《为奴隶的母亲》描写了农村骇人听闻的“典妻”习俗，揭示了农村妇女连人身权利都丧失了的悲惨境况。胡也频（1903～1931）的长篇小说《到莫斯科去》讲述了新女性素裳由于厌恶官僚丈夫、仰慕革命者，几番挣扎后离开锦衣玉食的家到莫斯科去寻找光明的故事，告诉读者知识女性在那个时代寻求真理的艰难、曲折的心路历程。另一长篇小说《光明在我们前面》则在白华女士如何逐渐被革命者影响、吸引并最终投身革命的过程中完成了对一知识女性形象的塑造。它们都有细致的心理表现，但也可看出明显的“革命＋恋爱”的痕迹。叶紫（1912～1939）的短篇小说集《丰收》被鲁迅收入其主编的“奴隶丛书”。其中《丰收》、《电网外》、《山村一夜》都是以大革命前后的湖南农村为背景，表现农民在残酷的生活面前从觉醒到反抗的过程。丁玲与张天翼也是在“左联”时期成长起来的青年作家，前者对知识女性心灵的探索和后者对中国社会“灰色”人物讽刺性的描绘都是令人赞叹的。

30年代小说对社会历史事件的及时反映还表现在作家对社会热点的共同关注。丁玲的《水》（1931年9月）等小说描写了1931年夏天肆虐十七省的大水灾；次年秋天，江浙一带丰收成灾，茅盾的《春蚕》、叶绍钧的《多收了三五斗》等均以此为背景，表现了特定条件下农民的命运。社会焦点成为小说题材的热点，表现出小说家们介入社会、介入生活的自觉。

1931年，震惊中外的九一八事件发生之后，对这一事件反映最敏感、最直接、也最激烈的当推东北的一批青年作家。他们日益思念被日本侵略者的铁蹄肆意践踏的故土，一部又一部的作品在他们的笔下问世，传达出作家们对侵略者的仇恨和对故乡人民誓死保卫家乡的激赞之情。他们被称为“东北作家群”，其中比较著名的有萧军、萧红、端木蕻良、舒群、白朗、罗烽和李辉英等，代表作品是被鲁迅编入“奴隶丛书”的《八月的乡村》和《生死场》。萧军（1907～1988）的长篇小说《八月的乡村》叙述了一支抗日游击队在血腥中艰难成长的历程，表现了东北人民誓死保卫家园的坚定决心。鲁迅曾这样评价这部小说：“作者的心血和失去的天空，土地，受难的人民，以致失去的茂草，高粱，蝈蝈，蚊子，搅成一团，鲜红的在读者眼前展开，显示着中国的一份和全部，现在和未来，死路与活路。”[1] 作品也分明留着前苏联作家绥拉菲摩维支的《铁流》的影响。作者其后的另一部长篇小说《第三代》在艺术上更为成熟，它史诗般地将东北人民自辛亥革命以来的生活与对压迫者的反抗深广地展现开来，众多分属不同社会阶层的人物，气势恢弘的场面，显示了作者驾驭大

① 鲁迅：《田军作〈八月的乡村〉序》，《鲁迅全集》第6卷，第287页，人民文学出版社1995年版。

型题材的能力。萧红（1911～1942）的中篇小说《生死场》描写了沦陷前后的故乡东北人民的生活，愚昧的思想与异族的侵略，双重的挤兑使人们几乎窒息，鲁迅称它将“北方人民的对于生的坚强，对于死的挣扎，却往往已经力透纸背”①。小说没有贯串始终的线索，作者对故乡的强烈思念灌注在看似涣散的叙述中。40年代流亡到香港后，萧红还创作了一部带自传色彩的长篇小说《呼兰河传》，它以一个童稚的目光注视着故乡的一切，不谙世事的小女孩心中时时存在的讶异与残酷的现实形成鲜明的对比。小说在结构上也颇有特色，以小女孩为线索，串起一系列的人、事，没有完整的故事情节。天真、佻侻又困惑、压抑的笔致，与一位年幼的叙事者的口吻相符合，也与叙述环境相一致。这一切使作品更具有强烈的感染效果。短篇小说《小城三月》也是萧红的重要代表作，它同样也是通过年幼的“我”来叙述一个凄美的爱情悲剧，故事相当动人。

由于30年代小说的触角深入到社会各个角落，真实地再现了当时社会生活的各种事件，所以，它们堪称30年代中国社会的历史教科书。

30年代小说流派不同于20年代小说流派以文学社团为主的特点，它们不一定有具体的组织，也不一定鲜明地提出什么口号、打出什么旗帜，甚至不一定有固定的刊物，它们大都是自然形成的。由于某个作家或某些作家对某类题材的反复表现，其艺术风格又往往自成一体，特别是在这一类领域独树一帜或获得卓越的文学成就，吸引了一大批追随者与同好者。他们在写作过程中，大多没有自觉地将这一流派冠之以某种名目，而那些概括式的命名也大多为后人所加。

30年代小说流派的形成，地域文化起了相当大的作用。这些流派的小说题材大都限于某种区域生活，作家并不以描写某个具体出众的人物形象而闻名，而是以擅长表现某一地带的整体文化或特定事件而著称。像前面所述的东北作家群，他们因为一个共同的事件而改变了命运，而这共同的命运决定了他们共同的感情，他们或许出身不同、性格各异，但他们共同拥有的是那片“已失去的土地”，那是他们命运的始发点和感情的寄托点。他们的题材无法回避那一块土地，因而他们被称之为“群”，自是毫不奇怪的。

在30年代小说流派中，表现地域文化最引人注目的当属沈从文笔下的湘西山水、艾芜笔下的南疆风情、吴组缃笔下的皖南乡村和李劼人笔下的四川民风。

与沙汀齐名的艾芜（1904～1992），其第一部短篇集《南行记》（包括《人生哲学的第一课》、《山峡中》等）将作家曾经在南国边陲、异国的流浪经历串

① 鲁迅：《萧红作〈生死场〉序》，《鲁迅全集》第6卷，第408页，人民文学出版社1995年版。

缀起来。他在流浪中所遇见的那些生活在社会最底层的人们，在险恶的生存环境中苦苦挣扎，充满野性但仍不失善良，他们使作家对人生的思索渐渐复杂与成熟起来。奇险的生存环境与人们对美和善的渴望造成了强烈的对比。小说中尤其令人注意的是“我”这一贯串始终的形象。“我”虽不是每一篇的最主要的人物，但“我”顽强的生存意志，在任何环境中仍不放弃对善与理想的追求，使之异于五四以来文坛多见的感伤的知识分子形象。艾芜善于将人物心理、事件发展与环境描写紧密结合，叙述事件时也在表现环境，描写环境时也在刻画人物心理，人物、事件与环境在艾芜的笔下水乳交融，相得益彰，成为不可分割的一体。艾芜广泛涉猎过外国文学，从《南行记》中可以看出，屠格涅夫《猎人笔记》中对于俄罗斯草原和白桦林的亲切细腻的描写，高尔基早期浪漫主义作品中对于流浪生活的表现和浪漫精神，狄更斯的《贼史》（《奥立弗·退斯特》）中对于落入贼窟的孤儿的同情，契诃夫的《在路上》中人生追寻者的形象，莫泊桑的《月色》对于僵硬头脑的感化的描写等等，都曾给作家以启迪、营养。

吴组缃（1908～1994）一直关注故乡皖南农村，他的名篇《一千八百担》，虽然只描写了一天的农村，却高度浓缩了当时的农村社会，宋氏家族虚假的温情在一千八百担积谷面前被烤化，既老到又活泼的语言活画出了各色人等。他的《天下太平》和《樊家铺》等著名作品也都是描写农村破产动态的。吴组缃擅长刻画人物，讲究细节描写，追求一种取精用宏、文字精密而又流动的叙事风格，小说的结构也十分严谨。

李劼人（1891～1962）是深受法国文学影响的作家。30年代中期李劼人发表了三部连续性的长篇小说《死水微澜》、《暴风雨前》和《大波》，它们将辛亥革命时期的四川社会史诗般地呈现在读者的面前。《死水微澜》是其中最为成功的一部，小说通过邓幺姑、蔡兴顺、袍哥罗歪嘴、顾天成几人之间错综复杂的关系而串联起成都附近的小镇天回镇的民风民情，人物性格相当鲜明生动，尤其是乡下女子邓幺姑，她先嫁给老实愚笨的杂货铺老板蔡兴顺，又与生性风流但颇讲义气的罗歪嘴相好，最后为搭救丈夫性命变成顾家三奶奶，她急欲改变自己的社会地位，但更有享受生命的渴望，因此，她的所作所为虽违世俗常规，却可见泼辣辣的生命力。她改变了乡村女子自五四以来多为作家笔下倍受同情的对象的历史。作品在人物的真实性、叙事的客观性与内容的文献性方面，都体现了法国自然主义文学的精神，而在蔡大嫂的形象描写中也隐约可见《包法利夫人》的影响。

沈从文更引人注目。沈从文出生于湘西，到都市后对故乡山水一往情深，在湘西奇绝的穷山恶水中构筑人性的神庙，创作了一系列平平淡淡却令人回味无穷的“边城小说”。与沈从文的创作风格相类似的作家还有靳以、萧乾和废

叔华等，由于他们的小说都具有地域性和抒情性，并且都身处北京，因此他们的小说被人们称为“京派小说”。靳以（1909～1959）早期的小说颇具浓郁的心理浪漫主义风格，短篇小说《青的花》、《伤往》都伤感于无法挽回的情感；后期的小说渐渐面向现实人生，长篇小说《前夕》在一个官宦家庭的败落过程中不同人物的性格、心理、命运逐一呈现，它既是抒情的，又是写实的。萧乾（1910～1999）则往往以儿童的纯净心灵来观照这个龌龊的世界，这使得他的作品总是不免蒙上一层忧郁的色彩。长篇小说《梦之谷》则是一曲爱情故事的悲歌，它控诉扼杀爱情的金钱社会和黑暗势力，它有青春期的感伤和悒郁。凌叔华（1904～1990）小说既矜持又充满深闺情怨，《酒后》和《绣枕》是她的代表之作。

北京与上海由于南北文化的差异，又分别为中国历史悠久的政治中心或现代商业、文化中心，使得文学创作也显现出不同的风貌。30年代上海这个畸形繁荣的大都会中，出现了一个新兴的小说派别——“新感觉派”，它提供了一种有别于茅盾、老舍的都市文学形态。其特点是表现都市社会病态的生活，追求瞬间印象与感受，长于描写人物复杂微妙的内心世界。新感觉派的出现，与当时汹涌的西方现代主义思潮和日本新感觉派小说有直接的关系，代表作家有刘呐鸥、穆时英、施蛰存等人。新感觉派小说使现代主义与现实主义、浪漫主义一起，共同组成30年代小说交响乐的不同声部。

上述文学流派，因为它们强烈的地域文化特征，使之未能成为30年代小说的主流，但是由于这些作家或善于超越地域文化的表征，进入普遍的人性世界，或善于营造独特的叙事技巧，形成自己的创作风格。老舍与北平，沈从文与湘西，艾芜与云南边陲，萧红与东北，李劼人与四川，新感觉派与上海，地域文化与他们彼此似乎成为不可分割的一体。他们的作品有的虽不能领一时文学之风骚，却对后来的文学发展影响深远。

总的来看，30年代小说的风格特征是丰富多彩的，它既有社会写实的，也有讽刺幽默的；既有浪漫抒情的，又有心理分析的。30年代小说以其整体的突破与发展载入中国文学史册，它是20年代小说倡导的回应，是20年代小说耕耘的收获。30年代的小说迅速地成熟起来，以其骄人的成绩成为20世纪中国文学的重要组成部分。

第二节　丁玲　张天翼

30年代是新人辈出的时代，他们充满活力的创作给文坛带来了新的气象。丁玲与张天翼是其中较为突出的。

丁玲（1904～1986），原名蒋冰之，又名丁冰之，湖南临澧人，为求学曾

飘泊于湖南常德、长沙、上海等地，1924年到北京后，接受了五四新思潮的影响，并阅读了大量外国名著。1927年底和1928年初在《小说月报》发表《梦珂》和《莎菲女士的日记》，此后，创作便一发不可收。早期的小说主要收入《在黑暗中》（1928年）、《自杀日记》（1929年）、《一个女人》（1930年）等三个集子中。1930年加入中国左翼作家联盟。30年代的作品为短篇小说集《一个人的诞生》、《水》和《夜会》，中篇《一九三〇年春上海》，以及长篇小说《韦护》和《母亲》等。1936年赴陕北。40年代的作品主要有短篇小说集《我在霞村的时候》和长篇小说《太阳照在桑干河上》。

丁玲是"满带着五四以来时代的烙印的"[1]作家。尽管当时的语境是如火如荼的"革命"，但丁玲早期的创作延续的仍然是五四落潮期"个性解放"幻灭的思绪，关注知识女性的命运。在创作上，她承续了五四受郁达夫影响的浪漫抒情小说传统，表述了现代女性在30年代社会的人生感受。丁玲是中国现代小说史上，最早以明确强烈的女性意识写作的女作家，是20世纪中国女性主义文学的先驱。《梦珂》、《莎菲女士的日记》、《暑假中》和《阿毛姑娘》等几篇小说在不到一年的时间里连续在《小说月报》头篇的醒目位置刊载，给20年代末相对沉寂的文坛以不小的震动。《梦珂》的女主人公本为一正直、善良、有同情心的女孩，但在学校、在姑母家、在社会上遭遇一系列卑鄙、险恶的人后，她渐渐地变了，为了能生存下去，她也不再反抗了。"以后，依样是隐忍的，继续到这纯肉感的社会里去，那奇怪的情景，见惯了，慢慢的可以不怕，可以从容，使她的隐忍力更加强烈，更加伟大，能使她忍受非常无礼的侮辱了。"小说控诉社会如何吞噬一位曾经对生活抱有理想和充满幻想的女孩。

《莎菲女士的日记》（《小说月报》，1928年第19卷第2号）是这类作品的代表作。莎菲是乘着个性解放的风潮走出家门的知识女性，走上社会后，她发现并不能寻找到自己的理想，甚至找不到可以"对话"的人，好朋友只能在生活上关照却不能理解她，异性的朋友又令她失望，苇弟这个大男孩只会每日将泪水洒在她的手背上，凌吉士漂亮迷人的外表下掩盖的是庸俗龌龊的灵魂。对异性的失望其实是莎菲对整个社会的绝望。这个社会也把她看成"另类"，一个礼教森严的社会是不容莎菲式的女子的。既然"在这个社会里面是不会准任我去取得我所要的来满足我的冲动，我的欲望"，于是，莎菲便放弃、颓废、堕落，以自戕的生活方式表示自己对社会的失望与反抗，哀叹着"悄悄的活下来，悄悄的死去"。

这种迷惘、绝望的心绪甚至在一个乡下女孩阿毛（《阿毛姑娘》）的身上也流露出来。阿毛从大山里嫁到山清水秀的湖边，自认为很"幸福"了，不久又

---

① 茅盾：《女作家丁玲》，《茅盾全集》第19卷，第434页，人民文学出版社1991年版。

羡慕起那些穿着时髦、举止高雅的“幸福”的小姐、太太们。当她最后发现她所羡慕的人们并不“幸福”时，她自杀了，她没有活下去的动力。在《自杀日记》里反复出现的字眼“死”将这种情绪推向极致。大都市生活的空虚与无聊使伊萨痛苦到极点，她找不出生的意义，于是再三再四地认为“顶好是死去算了！”，但可悲的是，她甚至找不到死的名目，“找不到死的价值”。“生存还是毁灭”，在莎菲们看来并不是一个“值得考虑的问题”，关键是要给她们生或死的理由。她们的身上，既“负着时代苦闷的创伤”[①]，也分明留有法国文学尤其是福楼拜的《包法利夫人》，莫泊桑的《一生》等作品对于现代社会虚伪文明的批判、对女性命运深切关注、对于爱玛式的女子的描写以及其心理剖析的技巧，《少年维特之烦恼》浪漫主义抒情风格的影响，甚至《莎菲女士的日记》的日记体形式，也是从歌德的这部浪漫主义名作中学习来的。

进入30年代，丁玲力求突破自身情绪的宣泄，创作了以革命者为主人公的《韦护》。韦护曾为爱人丽嘉而忽略革命工作，后在同志的“帮助”与粗暴的干预下，他意识到自己的错误，便离开深爱着他的丽嘉，全身心地投入到革命事业中了。由于丁玲对革命者的生活并无深刻的了解，致使韦护的形象不够丰满，并且作者自己也发现它的故事是“庸俗”的，无意之中竟“陷入恋爱与革命冲突的光赤式的陷阱里去了”[②]。之后的几篇小说如《1930年春上海（之一、二）》也带有这样的痕迹。但这些作品中的几位女性形象还是较有光彩的。

1931年秋丁玲在《北斗》杂志上发表了短篇小说《水》，它标志着丁玲创作的明显转变，受到左翼理论家热情的欢迎。冯雪峰指出这篇小说“取用了重要的巨大的现实的题材”，“在现象的分析上，显示作者对于阶级斗争的正确的坚定的理解”，“有了新的描写方法”：“不是一个或二个的主人公，而是一大群的大众，不是个人的心理的分析，而是集体的行动的开展”，因此，它是左翼所倡导的“新小说”的萌芽[③]。茅盾亦曾说这是一篇标志着“过去的‘革命与恋爱’的公式已经被清算”[④] 的小说。

作家本时期的长篇小说《母亲》和延安时期创作的短篇小说《我在霞村的时候》等则延续了作家对中国女性命运的关注。《母亲》是作家以自己的母亲为原型所创作的，它展示了“母亲”曼贞那一代女性寻求自立、追求真理的艰难历程。《我在霞村的时候》则表现了“我”对年轻的贞贞的同情与对解放区仍然存在的浓厚的封建意识的批判。贞贞在身体遭受蹂躏之后仍然坚强、自

---

① 茅盾：《女作家丁玲》，《茅盾全集》第19卷，第434页，人民文学出版社1991年版。

② 丁玲：《我的创作生活》，《丁玲文集》第5卷，第381页，湖南人民出版社1984年版。

③ 冯雪峰：《关于新的小说的诞生——评丁玲的〈水〉》，《北斗》第2卷第1期，1932年1月20日。

④ 茅盾：《女作家丁玲》，《茅盾全集》第19卷，第437页，人民文学出版社1991年版。

尊，不接受任何廉价的同情，对生活依然充满理想。它同时告诉人们反封建任务的艰巨性。写于延安时期的《在医院中》，是丁玲的短篇优秀之作，小说通过女知识青年陆萍在解放区医院工作的经历提示了先进与落后、科学与愚昧、改革与反改革的矛盾，揭示了在解放区存在着的小生产者的习惯势力和官僚主义作风。这篇小说一方面发扬了丁玲小说长于人物心理透视的艺术手法，一方面又加强了现实的批判力量。

丁玲的小说增强了社会批判意识。丁玲曾分析自己写小说的初衷是因为“对社会不满，自己生活的无出路，有许多话须要说出来，却找不到人听，很想做些事，又找不到机会，于是便提起了笔，要代替自己来给这社会一个分析”①。尽管丁玲的创作道路有过一些变化，但她一直未曾放弃过社会批判意识，她笔下人物的心态其实就是作家内心世界之流露，这使得在丁玲的作品中作家的主体性相当之强。因此，她的小说，叙述是带有强烈的个性色彩的，内容是心灵世界的流动，而目标则往往指向社会批判，它们是个人叙事与社会批判的紧密结合。作家常常喜欢采用的“我”这一叙事角度和日记的文体又加强了这一特征。同时，她的作品文风犀利，锋芒毕露。这些特点在女性作家的创作中显得比较独特。

作为一个女性作家，丁玲一直对女性命运给予极大的关注，她的作品相当多是以女性为主要人物，梦珂、莎菲、伊萨、阿毛、丽嘉、曼贞、贞贞、陆萍等等，她们组成丁独特的女性形象系列。由于作家对她们内心世界的深入挖掘、准确把握和细腻表现，使她们成为中国20至40年代女性形象中一组不可忽略的风景。

张天翼（1906～1985），原名张元定，又名张一之，原籍湖南湘乡，出生于南京，幼时随做教员、职员的父亲辗转于南京、上海一带，1924年在杭州中学毕业，1926年考进北京大学预科，同年发表了一些侦探滑稽小说。一年后因家庭贫困和对学校课程失望退学回杭。1929年短篇小说《三天半的梦》在鲁迅、郁达夫主编的《奔流》上发表后，极受鼓舞，此后作品日多。1931年底加入“左联”，作品逐渐受到左翼文坛的重视。自1928年起至1942年作家因患肺结核辍笔止，十余年的时间就出版了《从空虚到充实》、《小彼得》、《移行》、《速写三篇》等12部短篇小说集，中篇小说《清明时节》，《鬼土日记》等5部长篇小说及一些儿童文学作品，如童话《大林和小林》、《秃秃大王》等。

张天翼在学生时代即写过侦探、滑稽小说，1929年他在《奔流》发表《三天半的梦》，踏入文坛，1931年《二十一个》发表，引起文坛关注。早期

① 丁玲：《我的创作生活》，《丁玲文集》第5卷，第381页，湖南人民出版社1984年版。

的作品有时“失之油滑”[1]，随着作家人生阅历的加深，眼中充斥着人间的不平之后，油滑便逐渐为愤世嫉俗所取代，讽刺便成为张天翼切入社会人生的利器。这既是对鲁迅讽刺小说传统的继承，也是他笔下的世界所决定的，而且也得益于契诃夫、果戈理小说的有益影响。张天翼踏入社会之初，有许多时间是做家庭教师、账簿抄记员、小职员、小报的记者编辑等，广泛的社会经历使他有机会接触当时中国社会的各个阶层，这也使他的笔几乎“速写”了社会各阶层的人们。《笑》里的九爷，《脊背与奶子》里的长太爷等是其中一种类型。

张天翼写得最多的也是最成功的是他的“灰色”人物系列，他们由小知识分子、小市民、小官僚们组成，作者对他们庸俗、空虚、愚昧、可怜、可笑的生活进行了多方位的剖析。在表现这类人物时，作家往往抓住他们的矛盾心态，使之显露出可笑之处。在《温柔的制造者》里作家安排已经是几个孩子的父亲的老柏与女学生家璇在不同的场景演同样内容的“剧”：老柏应家璇的要求不停地向家璇表白自己对她的“那个”感情，极力制造温柔的“爱”，他在“制造温柔”时常常懊悔自己的时间被耽误，但一旦“解放”之后他又想“那个”了。《移行》里的桑华，一个憧憬、向往浪漫“革命”的新女性，参加革命后才知革命就是贫穷、疾病、危险、酷刑的代名词，最终离开革命者爱人，嫁给让自己感到像“吃了一勺蓖麻油”的阔老。在锦衣玉食的包裹中，她说自己嫁阔老是“为了革命”。的确她当初是为革命筹集经费才去接近那个阔老的。这不啻是一个极大的讽刺！

处于社会最底层的不幸人们是五四以来作家们着力表现的对象，张天翼对他们的不幸往往不是滥施同情，而是“哀其不幸，怒其不争”，对其思想中的愚昧成分不遗余力进行讽刺，从而使作品更引人深思。在这类作品中，《包氏父子》（《文学》月刊，1934年第2卷第4号，后收入《移行》）是最有代表性的。在有钱人家作门房的老包一生克己勤俭，清白做人，却为了满足儿子包国维物质上永无止境的欲望去厚着脸四处借钱，一次因无钱买儿子要的发油甚至去偷主人家的。他的愿望只有一个，希望儿子出人头地。当包国维打架被学校开除后，他还得四处筹钱作赔，为此几近疯狂。老包的悲惨境遇堪怜，但更发人深思。

抗战爆发后，张天翼以一个讽刺家的敏锐眼光发现了一些貌似积极投身抗日工作其实一事无成的官僚们，便于抗战初期发表了短篇小说《华威先生》（《文艺阵地》半月刊，1938年第1卷第1期，后收入《速写三篇》）。华威可说是作家对那个时代的新官僚们进行高度概括性的人物。华威是既“天真”、“可

---

① 鲁迅：《致张天翼信》，《鲁迅全集》第12卷，第144页，人民文学出版社1981年版。

爱”又“糊涂”①的，他为抗战工作“忙”个不停，每天坐在黄包车上在城市里穿梭，到处开会、发言，或努力进入每一个新成立的抗日团体。“我恨不得取消晚上睡觉的制度。我还希望一天不止二十四小时。”其实呢，他每天忙的“不是别人请他吃饭，就是他请别人吃饭”，或者生气于哪个新成立的团体没请他加入、领导，哪个会议没请他去作演讲、报告，哪个会议他演讲了可是哪些人没去恭听。他未解决过任何实质性的问题，因此他的“忙”最后只使人感到滑稽可笑。

张天翼的讽刺对象主要是人而非事，所以他着力于人物刻画而疏于故事叙述，他所安排的情节主要是为人物形象刻画服务，当他的人物刻画完毕，他的故事也就戛然而止，故事的高潮和结尾往往是人物形象塑造的最后也是最重要的一笔。并且，张天翼讽刺的是有缺陷的人而不是人类的缺陷。在他心目中人是分成两类的，一类是健康的、理想的人，一类是充满各种缺陷的人，张天翼正是按照前者为理想来比照、观察和讽刺后者的。他的笔下，老包、小包、华威、老柏、桑华、九爷、长太爷，这些人都是作者要批判、否定或拯救的一群，但他并没有把他们看成人类的全部，他在批判讽刺他们时正是心存着一种高尚的理想。他的小说，叙述者总是具有健康的理想的人格，他的批判对象都是某些特定的、具有某种特定缺陷的人群。他从不把这种批判扩大到整个人类普遍的人性弱点，更不会将批判的锋芒引向自我。在他的作品中归纳不出人性的悖论和世界的荒诞。所以，他是讽刺的，而不是幽默的；他是批判的，而不是自嘲的；他是战斗的，而不是调侃的，“是一种纯喜剧的、锋利无比的，貌似狠心肠的”②，熔狄更斯、果戈理、契诃夫讽刺文学的特点于一炉而成自己的风格。这是张天翼式的讽刺区别于老舍、钱钟书式的讽刺之所在。

由于张天翼的讽刺总是针对具体的某些人的某些缺点，因此他常用的手法是抓特征，他总是强调重复人物的音容笑貌、言行举止的某个特征，将之突出、变形、夸张，他把他对这个世界所看到的并以为很重要的一面通过这种漫画式的方法表现出来，鲜明地传达出他的是非观和价值观。陪小心是老包如影随形的动作，在包国维面前更加明显。只要包国维拿起“书本”（其实是艳情小说），老包便大气也不敢出，并充满崇敬之情。包国维在有钱人家的公子哥儿面前，唯唯诺诺，毕恭毕敬，低声下气，溜须拍马，在老包面前则鼻孔朝天，说话永远是不耐烦地叫嚣。包国维回家，永远是“磅！”，踢开家门；走到

① 张天翼：《论缺点——习作杂谈之四》，《张天翼文集》第9卷，第93页，上海文艺出版社1991年版。

② 吴福辉：《张天翼：熔铸于英俄讽刺的交汇处》，见曾小逸主编《走向世界文学——中国现代作家与外国文学》，第294～295页，湖南人民出版社1985年版。

任何地方，都要抽空照镜子抹头发。华威先生与人说话时总是一根手指顶着对方的胸口，造成一种咄咄逼人的效果，也显示出他刚愎自用的性格特征。《我的太太》里的太太从前是有钱人家的小姐，家道没落后不得已嫁给穷大兵，她常常回忆自己被人伺候的过去，一到伤心处便把黄鼻涕“叭”地摔得满墙都是。有“教养”的出身和没教养的动作形成了鲜明的对比。“注意每个人的表达个性的动作或每个人说话的用字，这颇似狄更司的手法”①。

张天翼讽刺手法的高超之处在于巧妙地使用自相矛盾的方法。在小说的开头他常常让人物亮出自己的盾，最后让自己的矛来攻破自己的盾。在小说《砥柱》中他先让一个道学老先生大骂隔壁船舱的污言秽语影响了他的女儿，逐渐使他暴露出见不得人的念头，而到小说结尾，这位道学先生终于与隔壁船舱的人同流合污。从《砥柱》，到《温柔的制造者》、《移行》，到《华威先生》，都可以看到作者这种讽刺的技巧：首先亮出人物的一面，最后让人物自己的言行揭示出他的另一面，这两面的自相矛盾暴露出人物的真实面目，达到了讽刺目的。

张天翼小说常常是戏剧化的，人物的性格组合是对立冲突的，小说的情节经常峰峦迭起、急转直下，结尾常有画龙点睛之笔，而人物形象夸张者居多，小说的语言也显得俏皮、浅显而生动，这一切都使讽刺的效果直接而且有力。但夸张的手法把人物从正常的关系环境中剥离出来，一旦失度不免失真；常用的讽刺手法一旦形成模式，本来想出人意料却往往让人在意料之中；面对人物特征的过度关注常常使人物概念化，形成“扁形”人物。这使得张天翼的讽刺犀利有余而深刻不足。

张天翼的小说，不仅给当时充满“革命＋恋爱”风气的左翼文坛带来新鲜气息，而且为中国现代讽刺画廊提供了新的讽刺形象、新的讽刺手法。他的讽刺，不同于鲁迅的“含泪的笑”，不同于老舍先生的以语言的幽默取胜，也不同于钱钟书的对人生的荒谬和世界的荒诞的调侃与解嘲。他的讽刺，是力度，是夸张，又是对中国社会生动的描摹，华威等人物形象也显示出作者典型化创作的高度概括力和丰富的表现力。

张天翼还是一位童心颇浓的儿童文学作家。作为一个以讽刺手段见长的作家，他的儿童文学作品既不同于冰心的温婉，也不同于叶绍钧的平实，他的几部童话都有丰富而奇特的想象，相当活泼有趣。代表作《大林与小林》通过大林、小林兄弟二人不同的思想、性格与生活道路，以讽刺的笔法展示善恶、美丑的矛盾。在30年代童话作品比较缺乏的情况下，张天翼为中国儿童文学的发展作出了贡献。

---

① 顾仲彝：《张天翼的短篇小说》，《新中华》第3卷第7期（1935年4月）。

第三节 新感觉派小说

与京派对立并曾发生论争的，有上海的新感觉派。这是一个活动于20年代末期至30年代前半期的现代主义小说流派。

30年代新感觉派是在以横光利一、片冈铁兵等为代表的日本新感觉派和法国都市主义文学的影响下发展起来的，所以又被称为“都会主义小说”①。从1928年9月刘呐鸥创办《无轨列车》半月刊，至同年年底该刊被查禁，是新感觉派小说的萌芽期。自1930年9月施蛰存、刘呐鸥等创办《新文艺》至1932年，是它的发展期。在这一时期，刘呐鸥以感觉主义方法创作的反映现代都市生活的8篇小说已结集为《都市风景线》出版；施蛰存放弃早期抒情小说的写法开始自觉运用弗洛伊德学说来分析人物心理；穆时英则与刘呐鸥、施蛰存取得了联系，为他后来进入这个流派准备了条件。1932年5月由施蛰存主编的大型文学期刊《现代》创刊，为新感觉派小说提供了最重要的发表阵地。它的出现标志着中国新感觉派作为一个小说流派已经形成，并开始步入成熟期。1935年初施蛰存因故辞去《现代》编辑一职，标志着这一流派的解体。

30年代新感觉派的主要作家是施蛰存、刘呐鸥、穆时英，此外还有黑婴、徐霞村、叶灵凤等。

施蛰存（1905～），是新感觉派小说中文学成就最高的作家。生于杭州，幼年随父母去苏州，8岁时随家迁居松江。中学毕业后，先后就读于上海大学、震旦大学法文特别班。大革命失败后回松江担任中学教员。1928年以后参加过《无轨列车》、《新文艺》的编辑。1932年应邀担任《现代》杂志编辑。抗战爆发后先后在云南大学、厦门大学、上海暨南大学等校执教。1952年任华东师范大学教授至今。

施蛰存小说创作开始于20年代中期。最初的试作，大都收在《江干集》、《娟子姑娘》和《追》等集中，艺术上比较幼稚。作者认为“我正式的第一个短篇集”是《上元灯》。其中的10篇作品，大多以成年人怀旧的感情来回顾少年时期的生活，抒发人生的慨叹，感情纯洁，有诗的意味。除《渔人何长庆》外，其余9篇都用第一人称，或真切地写出了少男少女纯洁的初恋（《上元灯》），或以出人意料的事件、人物反映社会世态的某些侧面（《栗芋》、《闵行秋日纪事》）。只有《周夫人》、《宏智法师底出家》两篇，带上了弗洛伊德学说的影响，预示了他后来创作的变化方向。从总体上看，《上元灯》以忆旧方式

① 参见《1898～1949中外文学比较史》（范伯群、朱栋霖主编）下册，第773～783页，江苏教育出版社1993版。

状写人生面影，善于烘托气氛，带着淡淡的哀愁，具有较为浓郁的抒情气味。

真正自觉地运用弗洛伊德精神分析学说创作的小说，主要是《将军底头》、《梅雨之夕》和《善女人行品》三本集子中的作品。受奥地利心理分析小说家施尼茨勒（又译显尼志勒）的影响，他曾热心译介施尼茨勒，经他翻译出版的施尼茨勒小说有《倍尔达·迦兰夫人》、《田比亚特丽思》、《爱尔赛小姐》、《中尉哥斯脱尔》、《薄命的戴丽莎》。施蛰存“翻译这些小说，还努力将心理分析移植到自己的作品中去”①。施蛰存心理小说中的二重人格描写、变态性心理解剖、小说人物内心意识流动等艺术，显然都来自施尼茨勒。他使用心理分析的方法去开掘人物的潜意识和隐意识领域，表现人物的变态心理和梦幻心理，引出了本我（性本能）与超我（道德）尖锐冲突的主题。《将军底头》一篇“写种族和爱的冲突”②。主人公唐代将军花惊定奉命征讨吐蕃，途中遇一美女，遂成为其情欲对象，但军纪、道德压抑着他的情欲，他带着这一矛盾挥刀上了战场，后在战斗中被杀了头，还策马回到他心爱的姑娘身旁。小说重点展现的是情欲与道德的冲突，带有一定的神怪、魔幻色彩。收在《将军底头》集中的其他3篇也均以精神分析法来写历史人物。能更充分地体现施蛰存心理分析小说特点、也有较强的社会意义的，是收在《梅雨之夕》和《善女人行品》中描写现实生活的作品。中国是一个有着两千多年封建历史的国度，鼓吹存理灭欲的儒家学说作为一种主流的意识形态，长期以来戕害着国人的天性。因此，当施蛰存围绕着性爱意识在日常生活中取材、用精神分析方法来剖析国人的本我和超我的矛盾时，这些作品就具有了较为鲜明的反封建，以至反资本主义的社会意义。这方面比较成功的作品有描写城镇中青年女性性苦闷的《春阳》和《雾》。《春阳》中的婵阿姨年轻时为了钱财同丈夫的牌位拜堂，牺牲了自己的青春，但对情欲的渴望仍然留在她心底。作品从她某天来到上海银行取钱写起，写了她在春天暖阳的照耀下萌发的对一个年轻银行职员的爱欲冲动，表现了人性无法压抑的思想，对封建道德摧残人性、对资本主义金钱关系异化人性进行了比较深刻的揭露。《雾》写28岁的神父女儿素贞偶然在火车上遇到了一位令她颇为中意的青年绅士，但当她得知这个男子是个电影演员时，竟“好像受到意外的袭击”，内心里骂他是“一个下贱的戏子”。小说通过对素贞的心理分析，说明封建等级观念、守旧思想流布甚广，已经深入骨髓。

1936年施蛰存出版最后一本小说集《小珍集》，反映的社会生活内容较前开阔。他运用心理分析方法描写上海附近区域里发生的各种怪现象，表现出回

① 施蛰存：《我的创作生活之历程》，《创作的经验》（鲁迅等著），上海天马书店1935年版。

② 施蛰存：《将军底头·自序》，新中国书局1932年出版。

归现实主义的倾向，这时他中止了对施尼茨勒作品的译介。

施蛰存的小说属典型的心理分析小说，具有较多新感觉主义特征的则是刘呐鸥、穆时英的作品。

刘呐鸥（1905～1940），原名刘灿波，台湾台南人。1920年人日本青山学院，经中学部和高等学部，于1926年毕业。毕业后即插入上海震旦大学法文班学习。结束学业后即滞留上海。1928年开始创作，著有短篇小说集《都市风景线》和未成集的《赤道下》等少量小说。刘呐鸥是中国新感觉派小说的开山作家。他利用自己日文、法文较好的基础，介绍过给日本新感觉派较大影响的法国都市主义作家保尔·穆杭，翻译过收有日本新感觉派作家横光利一、片冈铁兵作品的《色情文化》。收人《都市风景线》中的8篇小说也是较早运用感觉主义写出的作品。如书名所示，这些小说是描写上海这个大都市的现代“风景”的。它们采用与现代都市生活快速节奏相适应的跳跃手法（电影蒙太奇手法）、意识流手法着重暴露了资产阶级男女放纵、刺激的色情生活，写出了大都市的病态和糜烂。《游戏》、《两个时间的不感症者》、《礼仪和卫生》等都是以男女两性关系为题材，从都市街头到家庭生活全面展示了现代都市里逢场作戏式的情欲泛滥，说明现代都市人的人性已被金钱所异化，人已堕落为毫无理性的行尸走肉。刘呐鸥曾自我评介：呐鸥先生是一位敏感的都市人，操着他的特殊的手腕，他把这……现代生活，下着锐利的解剖刀。有一两篇也触及到了阶级的对立和斗争，在一定程度上暗示了新兴阶级的远大前途（如《流》）。但刘呐鸥在暴露都市的病态和烂糜时，却也不无欣赏，流露出病态的情调。

穆时英（1912～1940），浙江慈溪人。幼年随银行家的父亲来到上海，后毕业于光华大学中国文学系。1929年开始小说创作。小说集有《南北极》、《公墓》、《白金的女体塑像》、《圣处女的感情》等。穆时英第一个小说集《南北极》并没有新感觉派的特征。集中的5篇小说，大多以闯荡江湖的流浪汉为主人公，写出贫富悬殊、阶级压迫和自发反抗等内容，宣泄出一种破坏一切、占有一切的流氓无产者的情绪。1932年前后，穆时英的创作开始转向，用感觉主义、印象主义的方法状写上海社会中的形形色色的人物和纸醉金迷的生活。小说集《公墓》和《白金的女体塑像》集中反映出穆时英小说的新感觉派特征。他醉心于描写都市的爱情生活，表现爱情与死亡的主题。刊登在《现代》创刊号上的《公墓》以流畅、细腻的散文笔调抒写了一个凄凉感伤的爱情故事，具有浓郁的抒情气息。小说写“我”和鸥阳玲同来公墓上坟，祭奠各自的亡母。互通情愫之后，“我”暗暗地爱上了这个患有肺病的姑娘。后因故她南去香港，“我”转学北平。等“我”公开向她表白爱情时，她已经长眠在亡母墓旁。小说结尾，“我”又来到公墓，“可是我迟了”。全文缱绻缠绵，哀情

脉脉；把爱情和坟墓（死亡）联结为一体，则表现了作者对爱情的现代主义的理解。不过，穆时英的这类纯情、干净的作品并不多，他写得较多的是“十里洋场”上海畸形的“风景”，这里充满着“战栗和肉的沉醉”。《夜总会里的五个人》将五个人物聚集到周末的夜总会，展示了他们的不同命运：金子大王胡均益破产，大学生郑萍失恋，市政府一等书记缪宗旦失业，交际花黄黛茜颜色衰老，研究《哈姆雷特》版本的学者季洁自我迷失。他们带着极大的苦恼涌进夜总会，在疯狂的音乐中跳舞取乐，寻找刺激。最后，胡均益开枪自杀，其余人为他送葬。《上海的狐步舞》则进一步揭露了上海这个半殖民地都市的本质："造在地狱上面的天堂"。小说没有连贯的情节，而以感觉主义、印象主义和意识流的方法描写了令人眼花缭乱的都市风景：黑社会的暗杀、后母与儿子的乱伦、富豪的嫖娼、工人的惨死、舞厅里男女的调情……展示了都市的没落疯狂的状态。在描写人物的疯狂、半疯狂的精神状态时，作者往往还能写出人物内心深处的悲哀；这个特点也就是他说的“在悲哀的脸上戴了快乐的面具”。[①]《黑牡丹》里那个外号叫做“黑牡丹”的舞女为了逃避遭奸淫的恶运跳车奔逃，得到别墅主人的救护，终于成为他的妻子，但她对自己以往的舞女身份始终讳莫如深、不敢公开。就是那夜总会里的五个人在寻欢作乐中，哪个没有内心的精神伤痕？在欢乐的假面具下写出人物内心的悲哀，这是穆时英的深沉处。穆时英在《公墓》和《白金的女体塑像》这两个主要的具有新感觉派特征的小说集中，对畸形都市风景的描绘和其间流露出来的不无欣赏的心态造成了“海派文学”或“洋场文学”的风气。穆时英也因此获得“中国新感觉派圣手”的称号。

中国新感觉派是在日本新感觉派与法国都市主义文学的影响下发展来的。刘呐鸥等人曾大量介绍了横光利一、片冈铁兵、川端康成、谷崎润一郎的小说，介绍未来派、表现派、超现实派的文艺。他们还推出法国都市主义作家保尔·穆杭。保尔·穆杭小说以新的技巧表现人们普通的价值理念的毁灭及对于及时享乐的沉湎。“在他的著名的短篇（《夜开》，《夜闭》等），我们带着一种世界大战以后的贪婪而无法满足的肉感，找到了他所描画的这个时代所固有的这种逃避的需要，和一种教师风的术语——靠了这种术语，他把那些最接近，最稔熟或是最辽远的异国情调的东西，描摹得像一组组的又强烈又非现实的图像一般。”[②] 因为他的这些特点，“我们立刻就可以断定他会作为我们的时代底一个最典型的短篇小说家而存留着。”[③] 刘呐鸥等人创作的“都市文学则注意现

① 穆时英：《公墓·自序》，《南北极·公墓》，第175页，人民文学出版社1987年版。

② 倍尔拿·法意：《世界大战以后的法国文学》（戴望舒译），《现代》1卷4期。

③ 倍尔拿·法意：《世界大战以后的法国文学》（戴望舒译），《现代》1卷4期。

代都市里繁华、富丽、妖魅、淫荡、沉湎享乐、变化、复杂的生活。"[①] 日本新感觉派经历了从提倡新感觉主义到提倡新心理主义两个阶段。其中刘呐鸥、穆时英较多地受到了前者的影响，施蛰存较多地受到了后者的影响。但作为一个流派，他们的创作又表现出一些共同的特色与倾向。

从题材上来看，新感觉派小说表现半殖民地大都市形形色色的日常现象和世态人情，并侧重展现都市生活的畸形与病态，从而提供了另一类型的都市文学。与茅盾、楼适夷等作家创作的站在先进阶级的立场，从政治经济角度理性地描写灯红酒绿的都市黄昏的都市文学不同，中国新感觉派小说家喜欢感性地描写富于现代都市气息和特征的人物：从舞女、水手、投机商、银行职员到少爷、姨太太等；作家给这些人物活动安排的处所则是影戏院、赛马场、夜总会、舞会、酒馆等畸形繁荣的都市环境。在描写处在这种畸形环境中的人物时，又突出了他们病态的行为和畸形的心理：卖淫、乱伦、暗杀和性放纵心理、没落疯狂心理、二重分裂人格等。而对于那本身就象征着繁华和堕落、联结着社会上层和下层的舞女，新感觉派尤擅长描写，并由此造成了"海派文学"的甜俗之气。新感觉派作家所创造的这种类型的都市文学，对30年代都市文学的崛起作出了一些贡献，它在一定程度上也提供了半殖民地都市的真实画面，揭示了资本主义的罪恶和对人性的戕害。

在艺术表现上，引进多种现代派手法，在小说结构、形式、方法、技巧等方面有所创新。新感觉派"刻意捕捉那些新奇的感觉、印象"[②]，并把主体感觉投诸客体，使感觉外化，创造出具有强烈主观色彩的"新现实"（如写天上的白云"流着光闪闪的汗珠"等）。有时，还进行感觉的复合，因此"通感"现象在新感觉派小说里每每出现。如"钟的走声是黑色的"，"她的眸子里还遗留着乳香"，"我听得见自己的心的沉重的太息"等等。新感觉派还借鉴西方意识流手法来结构作品。如穆时英《上海的狐步舞》没有贯穿的情节和人物，场景组切迅速，具有跳跃性。《街景》一篇时空颠倒，形式上亦有创新之处。

在人物刻画上，新感觉派运用弗洛伊德精神分析学说注重开掘和表现潜意识和变态心理。在该派小说作者中，对人的"精神内涵"的开掘以施蛰存最为深入。整本《梅雨之夕》集子均运用了这种心理分析方法；收在《善女人行品》中的《春阳》描写婵阿姨内心的隐秘活动，表现了她从情欲的苏醒、爱情的渴望到颓废的失望这一完整的心理流程，写得细腻入微，较有深度。

新感觉派小说是30年代海派文学中一个较有成就的流派。它不但促进了现代都市文学的发展，而且丰富了现代小说的表现方法。但是，它存在着的某

---

① 苏雪林：《中国二三十年代作家》，第422页，台北纯文学出版社1983年版。

② 严家炎：《中国现代小说流派史》，第146页，人民文学出版社1989年版。

些弊病也不可忽视。首先是对二重人格的描写，虽有一些成功之作，但有些作品在刻画人物时不是从生活出发，而是从弗洛伊德学说出发，教条主义地把人物弗洛伊德主义化，甚至于古人也难幸免。如施蛰存取材于《水浒》而作的《石秀》，就几乎把《水浒》中的英雄写成了一个现代色情狂和性变态者。其次，刘呐鸥、穆时英的一些作品在暴露大都市资产阶级男女的荒淫、堕落时，同时流露出对这种腐朽生活方式的留恋、欣赏，表现出作家主体精神的某种颓废。穆时英的《Pierrot》通过主人公潘鹤龄的曲折经历所宣扬的人类不可信论，也正是作者悲观主义思想的投射。西方现代派文学（包括日本新感觉派小说）的悲观主义倾向对中国新感觉派作家的负面影响，在他们的作品中也留下了印记。

第十章 30年代小说（二）

第一节 茅盾创作道路

茅盾（1896～1981），原名沈德鸿，字雁冰，浙江省桐乡县乌镇人。茅盾出生于一个世代书香门第，父亲沈永锡是一位医生，是当时的“维新派”人物，注重自然科学，希望儿子将来学“实业”。由于父亲早逝，茅盾是在母亲的一手教育下成长的。他自幼就受到比较开明的家教，读过家塾，学过《三字经》，也读过“新学”。小时候尤爱读“闲书”，《西游记》、《三国演义》、《水浒》、《聊斋志异》等古典小说他很早就读过。中学时代的茅盾便积极地投身到辛亥革命浪潮中去，但革命并没有给人们带来希望，茅盾在反对新学监“整顿”校风的学潮中被嘉兴府中学斥退后转入杭州的安定中学。1913年茅盾考入北京大学预科第一类。预科三年期满后，由于家境窘迫，茅盾于1916年8月进入上海商务印书馆任编辑工作，并开始翻译、编纂中外书籍，在《学生杂志》、《学灯》等刊物上发表文章。

五四运动时期，茅盾便以新文学运动的积极拥护和参加者的姿态为之呐喊助威，他在1920年初就发表了《现在文学家的责任是什么?》和《新旧文学平议之评议》等论文，较早地大力提倡“文学为人生”的艺术主张。1921年“文学研究会”的成立以及它所倡导的文学主张，与作为中坚力量的茅盾分不开。同年，茅盾接手了《小说月报》的主编工作，使得这个刊物成为“文学研究会”作家发表新文学创作，向封建文学进攻的坚固阵地。为推动新文学运动的蓬勃发展，茅盾不仅编辑了大量的“新潮小说”，而且还从理论上予以支持，这一时期，茅盾写了一大批文学论文，阐述和完善“为人生的艺术”的观念。

茅盾这一时期还致力于介绍和翻译外国文学作品，对东欧、北欧被压迫民族的文学尤为注重。对俄国文学和前苏联文学，他做了大量的介绍和翻译工

作，并给予高度的评价。他不仅对现实主义作家给予关注，同时也对 19 世纪末和 20 世纪初出现的现代派作家进行介绍，并从艺术形式和技巧方面去推动文学运动的发展。

茅盾是最早从事中国共产主义运动的革命知识分子之一。1920 年他参加了上海马克思主义小组的活动，1921 年成为中国共产党的第一批党员，参与了党的筹建工作，并积极地投身于党所领导的社会斗争。1924 年茅盾参加了党所创办的上海大学的教学工作，培养了一大批革命干部和知识青年。1925 年茅盾直接参加了五卅运动，写下了许多杂文，鞭挞反动派，讴歌勇于斗争的战士。1926 年初茅盾离沪赴粤，参加了第一次国内革命战争。开始他在国民党中宣部任秘书。“中山舰事件”爆发后，茅盾回到上海任国民通讯社主编。年底北伐军攻克武汉后抵武昌，先任中央军事政治学校教官，后调《民国日报》任主笔，兼任武汉中山大学文学院教授。从 1925 年到 1927 年，茅盾一直处在革命运动的漩涡中心，他接触了大量的人和事，这一段丰富的政治生活，为他今后的小说创作提供了素材。

1927 年的四一二政变，给中国许许多多思想上没有足够准备的革命知识分子带来了精神上的沉重打击。不可否认，茅盾正是在血与火的斗争中经历了几番痛苦的精神斗争后，在一种极为痛苦的矛盾心境中转入创作活动的。7 月，汪精卫在武汉举行反共会议，茅盾从武汉转去南昌，结果在牯岭受阻。直至 8 月才回到上海。从 1927 年秋至 1928 年 6 月，茅盾很快地完成了三部曲《蚀》。

《蚀》是茅盾小说的处女作，原稿笔名为“矛盾”，可见作者的心境，后由叶圣陶改为“茅盾”。这部小说是茅盾用血与泪的激情写成的，它在《小说月报》上发表以后，很快就引起了巨大反响。这是一部反映动荡年代里知识分子真实心态的深刻之作，其中对革命知识分子心灵世界的描摹是当时的许多作品所不能企及的。它是由三个系列中篇所组成：《幻灭》、《动摇》、《追求》，各自独立成篇，又有着内在的必然联系。整个作品是以大革命前后一群小资产阶级知识青年的生活经历和心灵历程为题材，深刻地揭示了革命营垒中林林总总的矛盾和在动荡斗争中的阶级分化。作品表现“现代青年在革命壮潮中所经过的三个时期：(1) 革命前夕的亢昂兴奋和革命既到面前时的幻灭；(2) 革命斗争剧烈时的动摇；(3) 幻灭动摇后不甘寂寞尚思作最后之追求。”① 在这一总主题的规约下，茅盾创造了一个个具有独特性格的人物，从苦闷到热情，从热情到动摇，从动摇到幻灭……这一性格发展逻辑几乎印证在他笔下的每一个主要人物身上。

① 茅盾：《从牯岭到东京》，《茅盾全集》第 19 卷，人民文学出版社 1991 年版。

在《幻灭》中，茅盾着力描写了一位抱着美好幻想参加革命的小资产阶级女性的悲剧。小说主人公静女士从小就在充满母爱的恬静的家庭环境中长大，因此她把“革命”看作一件充满诗情画意的事情，然而每每一接触现实的社会生活，就给这个毫无思想准备的女性带来了精神世界的“幻灭”。从静女士的生活过程中，我们可以清楚地看到小资产阶级知识分子在踏上革命道路前后的思想境界，他们在毫无思想准备的情况下投身于大革命，在革命动荡中必然就会表现出个人主义的悲观幻灭心态。革命给予他们更多的是思想的考验和肉体的磨炼，而非罗曼蒂克式的理想的胜利。

《动摇》反映的是1927年春夏之交，“武汉政府”蜕变之前，湖北一个小县城里的风波。茅盾认为“小说的功效原来在借部分以暗示全体”①。作品以较大的场面反映了那一时期政治风云变幻中的各色人等，但着墨最多、描写得最好的是主人公方罗兰。方罗兰是革命队伍中思想极不稳定的知识分子典型代表，身为国民政府管辖下的县党部委员兼商民部长，在激烈的阶级斗争面前，他表现出软弱与动摇。对反革命势力打击不力（对胡国光混人商民协会的草率处理），阶级立场不分明（在处理店员与店东的矛盾中表现得软弱和犹豫），宽大中和的儒家思想（李克要镇压反动派时，他迟疑彷徨；反动派猖狂杀戮革命者时，他又企图以宽大中和来消弭那可怕的仇杀），构成了方罗兰“动摇”妥协的小资产阶级“革命家”的性格内核。他“动摇于左右之间，也动摇于成功或者失败之间”②。同时作者还将这一性格内核套上了一件“恋爱的外衣”，使人物形象更为丰盈。方罗兰在爱情上也充分显示了其“动摇”的本性。一面是他被温柔娴慧具有传统美德的结发之妻陆梅丽的纯情包围；另一面是经不住浪漫风流具有时代特征的新女性孙舞阳的性感诱惑。作为一个从五四时代走过来的青年，方罗兰是属于那种既保留着传统伦理道德，同时又渴望呼吸时代新鲜空气的知识分子，在这两者的选择之中，他永远处在矛盾和动摇之中（后来对孙舞阳失却追求信心则应归诸政治因素）。他的恋爱生活也深刻地揭示出许多小资产阶级革命者性格特征的本质方面。《动摇》中土豪劣绅胡国光的形象也刻画得入木三分。胡国光混进了革命阵营，却以极“左”的面貌制造了许多“过火行为”，他们以比共产党人还要“左”的面貌出现，从而破坏共产党的声誉，破坏革命，然后本相毕露，血腥镇压革命。胡国光作为一个反面人物形象，茅盾为我们提供了现代文学史上颇具艺术性的性格典型。同时，这个人物的刻画深化了作品的主题和背景，将一个危机四伏、犬牙交错的革命与反革命的内在较量的复杂斗争局面描绘得很真实。同是革命者，既有方罗兰这样的动

---

① 茅盾：《从牯岭到东京》，《茅盾全集》第19卷，人民文学出版社1991年版。

② 茅盾：《我所走过的道路》（中），第9页，人民文学出版社1984年版。

摇分子，又有像李克那样的有预见的强硬人物，也有像孙舞阳式的浪漫色调的革命者。这些正反面人物的描写为展示大时代风起云涌浪潮中的各色人等的行状作了非常概括的表现。在这错综复杂的人物矛盾中，暗示着革命的必然趋向。

《追求》是描写在大革命失败后，一群小资产阶级知识分子在各自的追求中所遭受的不同悲剧命运。在白色恐怖之下，他们来到纸醉金迷的上海滩，悲观、颓废、失望是他们流行的心理病。然而，不甘黑暗现实的压迫，企图作一次新的挣扎和追求，又是他们的共同愿望。在这种心理矛盾中，作者勾画出了形形色色的小资产阶级的个性心理世界。张曼青，这个曾经受过大革命风暴洗礼的战士，在失望中还企图以教育救国的方式来拯救下一代，他认为自己这一代人是无望了，希望寄托在下一代。所以，一种神圣的责任感促使他为教育而奔波，但在一个个新的打击面前（连纯洁无辜的学生都被冠以罪名开除）他变得愈来愈消沉颓废。他的所谓救国梦被黑暗的现实无情地摧毁，从失败到沉沦是他必然的归宿："我简直不想当教员，现在我知道我进教育界的计划是错误了！我的理想完全失败，大多数是这样的无聊，改革也没有希望。"章秋柳是《追求》中描写得最为突出的一个女性形象，她在精神上受到折磨后，采取的是一条病态的反抗道路，她以"颓废的冲动"来寻欢作乐，满足感官上的刺激，以此来报复黑暗的现实。"一条路引你到光明，但是艰苦，有许多荆棘，许多陷坑；另一条路会引你到堕落，可是舒服，有物质的享乐，有肉感的狂欢！"在这两者之间，章秋柳选择了后者。联系起前两部小说中的女性形象来看，从五四到大革命失败，中国的小资产阶级女性并没有获得精神上和肉体上的解放。从封建的礼教囚笼中跳出来，又转到自甘堕落的疯狂享乐之中去，新女性仍然没有摆脱精神上的压迫。章秋柳这个形象的个性特点正是和小资产阶级软弱的本质联系在一起的。在时代阴影的笼罩下，他们难以挣脱精神上的枷锁，只能用病态的反抗来宣告对黑暗社会的诅咒，他们不是不想有所作为，而是根本找不到前进的方向（就连章秋柳最后还想以自己丰满的肉体去拯救史循那颗受伤的心灵呢），所以才在黑暗中盲目而消极地寻觅、追求新的出路，然而《追求》中的追求没有一个是正确的。正确的道路在哪里呢？这并不是《蚀》所能阐释和交代的。

《蚀》是一个"狂乱的混合物"[①]，从它发表的第一天起，人们对它总是抱着各种各样不同的看法。究竟怎么看待这部充满着复杂内涵的作品呢？首先应该清楚作者写作时的"矛盾"心理。茅盾确确实实是想以客观的描述视角去再现大革命失败前后一代小资产阶级的心灵历程的，然而由于一种炽热的情感驱

① 茅盾：《从牯岭到东京》，《茅盾全集》第19卷，人民文学出版社1991年版。

使，又不得不使他在客观的描述基础上融入了自己的主观情绪。因此，《蚀》是采用了两种不同的描写视角（本意是客观的；本能又是主观的），就使得小说呈现出一种再现与表现相融合的形式技巧，这就是茅盾自己称之为“狂乱的混合物”之因。我们可以看出，作者老老实实地描写了一群小资产阶级知识分子的形象，并相当逼真地反映了大革命前后社会生活的动荡、革命运动的起伏，具有鲜明的写实主义的创作特征。但是，作者在表现人物心理世界的现实时，部分采用了现代派的技巧和手法，尤其是采用了局部象征主义的表现手段和多重视角的表现方法，使得《蚀》的心理描写突破了现实主义传统手法的局限，更为深刻、逼真地表现出小资产阶级时代病的多种根源。

一方面是精神的苦闷，另一方面是国民党反动派的“通缉”。为了“改换一下环境”，使“精神苏醒过来”，1928年7月茅盾东渡日本，先是居住在东京，后来迁至京都高原町。这一时期茅盾完成了短篇小说集《野蔷薇》和《泥泞》、《陀螺》、《色盲》等短篇小说，以及《卖豆腐的哨子》等散文的写作。同时他还潜心撰写了关于中国神话和欧洲神话的论著。再就是以《从牯岭到东京》、《读〈倪焕之〉》等长篇论文积极参予了国内的关于“革命文学”的讨论。

长篇小说《虹》是茅盾1929年4月至6月在日本所撰。作者本“欲为中国近十年之壮剧，留一印痕。8月中因移居搁笔，尔后人事倥偬，遂不能复续。”[①] 这部作品虽然只写到五卅运动，但仍是一个整体感很强的现实主义作品。作品在较为广阔的历史背景下表现了知识青年对新的生活道路的探求，深刻地描摹了一代知识分子从五四到五卅时期如何冲破囚笼，走上与人民大众携手战斗的艰难心灵历程。

1930年4月，茅盾从日本归国。这时正是左联刚刚成立不久的时候，茅盾积极地参加了左联的活动，并一度担任执行书记，与鲁迅并肩战斗，促进了左翼文学的蓬勃发展，抵御了反动派的文化围剿。

1930年冬，茅盾开始写两部以知识分子为题材的中篇小说《路》和《三人行》。茅盾想通过这两部小说描写小资产阶级知识分子在新的革命斗争浪潮中的种种心态，以此来延续《蚀》和《野蔷薇》以及《虹》的主题内涵。由于作者从既定的概念出发，使得这两部作品呈现出较为明显的斧凿痕迹。

1932年前后到1937年抗战爆发，是茅盾创作的鼎盛时期，长篇小说《子夜》的问世，奠定了茅盾在中国现代文学史上举足轻重的重要地位。接着出现的“农村三部曲”（《春蚕》、《秋收》、《残冬》）和《林家铺子》等短篇小说则更是展示了茅盾作为一个革命现实主义作家强大的创作生命力。这一时期他还写了中篇小说《多角关系》和《少年印刷工》，出版了短篇集《春蚕》、《泡

---

① 茅盾：《〈虹〉·跋》，上海开明书店1930年版。

沫》、《烟云集》等，散文集《印象·感想·回忆》、《速写与随笔》、《话匣子》、《茅盾散文集》等。本时期茅盾还努力建设普罗文学，进行了大量的文艺理论批评工作，系统地评论和分析了五四以来现实主义作家作品的思想内涵和艺术风格。同时，为发展革命文学提出了建设性的理论意见。

《林家铺子》写于1932年6月18日，它叙述的是一二八前后江南某小镇林家杂货小店倒闭过程的故事。小说以林老板的挣扎与破产为情节主线，以林小姐婚姻纠葛为副线，两者交织成一个有机的整体。整个作品的情节发展有起有伏，分层铺开，又收放自如，首尾照应。作品以林老板与黑麻子、卜局长之间的冲突为主要矛盾，又以若干小事件作为多头线索，展开纷繁的细节描写，使得情节发展有张有弛，有徐有疾，有主有次，而在纷繁复杂中又显得井然有序，无懈可击。《林家铺子》虽然描写的是江南的一个小镇，实际上它是当时中国社会一个缩影，它展示了一二八抗战前后的民族危机和经济恐慌，深刻地揭露和抨击了国民党反动派趁民族危难之时，大肆掠夺、敲诈和欺压小商人以及穷苦贫民的罪行，从而挖掘了生活在水深火热之中的中、下层百姓悲惨命运的根源。作品中的林老板是一个熟谙生意经的老实本分的小商人，他的特性是：精明而不强悍，能干而又懦弱。作为一个小商人，他目光短浅，在日寇入侵、民族危亡时，一心只顾自己“做生意、度难关”。作家的主要着眼点不在于写商人的“两重性”，而是要写出一个特定的环境中的小商人在“捐税重，开销大，生意又清淡”的逆境中，又被敲诈勒索搞得倾家荡产的惨苦的结局，将主要矛头指向国民党党棍官僚为代表的罪魁祸首。在这种特定的环境中，林老板不仅无法“唯利是图”，而且还在做“无利可图”，甚至“牺牲血本”的生意。茅盾着重写他的剜肉补疮、饮鸩止渴的窘况。“出逃”是林老板在万般无奈中的一种微弱的反抗形式，但他出走时没有将心放在朱三太、张寡妇等穷苦人身上，这是不可取的，尽管他以后也会被迫走人他们这一大群中去。林老板这一形象是茅盾从实际生活出发进行创作的成功典范，它没有导致一个阶级或阶层只许有一个典型的不良后果。这一形象血肉丰满、真实生动，显示出作者刻画人物的深厚功力。茅盾曾点明过《林家铺子》的主题：国民党“对于民众的抗日救亡运动从来是限制和镇压。他们自己大卖日货，当民众自发起来抵制日货时，他们却又借抵制日货之名来敲诈勒索小商人，或没收他们的日货，转手之间，勾通了大商户，又把日货充作国货大卖而特卖。国民党的腐败已到了这步田地！这就是《林家铺子》的主题”①。他还说过：“《林家铺子》是我描写乡村生活的第一次尝试”②。他把《林家铺子》看成是“短短的五年的文学

① 茅盾：《〈春蚕〉、〈林家铺子〉及农村题材的作品》，《新文学史料》1982年第1期。
② 茅盾：《春蚕·跋》，《茅盾全集》第9卷，人民文学出版社1985年版。

生涯的‘里程碑’”① 之一。

《春蚕》、《秋收》、《残冬》以三部曲的形式，深刻地反映了中国农村阶级矛盾的日益深化，农民迅速破产的悲惨命运以及他们走上反抗道路的历史必然。

《春蚕》通过描写30年代中日淞沪战役前后，江南农村蚕农老通宝一家的养蚕“丰收成灾”的悲惨事实，形象地揭示出帝国主义经济侵略给中国农民带来的民族灾难；展示了中国商业资本家和官僚阶级由于转嫁危机与农民阶级形成的尖锐矛盾；同时勾勒了两代中国农民不同的思想与行为，预示着他们所走的不同道路。老通宝是受封建旧意识毒害很深的老一代农民形象。他勤劳俭朴，忠厚老实，具有中国农民那种对生活十分执着的韧性和忍受精神。虽然他搞不清是什么力量把他们一家推到水深火热的深渊，但是他仍然对前途抱有希望。这种希望支撑着他在整个养蚕过程中焕发出一个农民虔诚的热情。一直到彻底破产，他仍然不能够理解“世界变了，越变越坏”的原因。他只能凭直觉去仇恨一切带“洋”字的东西，把家庭的衰败归结于封建迷信的因果报应之类。老通宝的悲剧就在于时代变了，而他的思想一点未变，他因循守旧，仍处在一个僵化封闭的封建意识的王国里。他的悲剧正在于中国老一代农民固有的历史惰性。多多头却是一个正在觉醒之中的中国新一代农民的形象。他具有朦胧的阶级意识，对本阶级的农民抱有同情心（从他对荷花的态度上可以看出他与众不同），虽然他还弄不清世界上人与人之间关系的恩恩怨怨的科学规律，但他毕竟对农民的命运开始有所认识：“单靠勤俭工作，即使做到背脊骨折断也是不能翻身的。”这个生活哲理使他日后走上了反抗之路。他在勤劳这点上与老一代农民有着共通之处。与老通宝相比，他显得豪爽、热情、乐观，更有独立见解，与父辈冥顽不化的封建意识形成了鲜明的对照。《春蚕》是一幅具有浓郁的江南水乡风土人情味的风俗画，作品中的景物描写自然优美，在工细的笔墨中又有着深刻的象征意蕴。如小火轮通过官河时把农民的赤膊船推人浪巅之中，农民们抓住岸边的茅草等情景描写，活画出了30年代帝国主义经济侵略给农民带来的冲击和产生的恐慌，景物描写背后的寓意使人油然而想到30年代的特殊时代背景。作者还用极为细腻的笔法描写了养蚕的程序、礼仪等民俗风情，为烘托人物的心境作了殷实的铺垫。

抗战爆发后，至1938年底，茅盾创作了中篇小说《第一阶段的故事》，散文集《炮火的洗礼》；主编过《呐喊》周刊和香港《立报》副刊《言林》，以及《文艺阵地》。

1938年12月茅盾携家眷从香港出发，应杜重远之邀赴新疆学院任教，于

① .茅盾：《我的回顾》，《茅盾自选集》，上海天马分店1933年版。

1939年3月抵乌鲁木齐。由于新疆督办盛世才反动面目的暴露，在险恶的形势下，茅盾离开新疆。赴内地途中，茅盾在延安鲁迅艺术学院作了短期讲学。1940年初冬抵达重庆。1941年"皖南事变"前后，茅盾在重庆以饱满的热情写下了一组歌颂延安精神的著名散文《风景谈》、《白杨礼赞》等，随后他按党的指示离开重庆，1942年1月辗转至香港，主编《笔谈》。

《风景谈》是一幅充满着勃勃生机的生活图画，它反映出延安人民革命生活的风貌，讴歌了革命战士的博大的胸怀。它不仅仅是对黄土高原雄伟壮观的景物的抒写，而且是对一种新生活的向往和赞美，是对延安精神的崇高景仰。它是对眼前那种"使得河水也似在笑"的大生产革命热情的讴歌，是对创造着第二自然的"弥漫着生命力的人"的顶礼膜拜。作品要表现的是："自然是伟大的，人类是伟大的，然而充满了崇高精神的人类活动，乃是伟大中之尤其伟大者！"

《白杨礼赞》也是一篇借景抒情，具有浓郁象征色彩的作品。它蕴藏着诗样的情愫，使一个客观对应物在精湛的艺术描写中赋有人格化了的生命力，洋溢着革命的乐观主义精神。作品将写景、抒情、议论三者融合得浑然一体，以细腻描写白杨树的外形来隐喻革命者的形象："笔直的干，笔直的枝……，参天耸立，不折不挠，对抗着西北风。"它的伟岸、正直、朴质、严肃、挺拔就是"象征了北方的农民"，象征在敌后"傲然挺立的守卫他们家乡的哨兵！""象征了今天在华北平原纵横激荡用血写出新中国历史的那种精神和意志。"作品用许多局部的细节描写组成了一组组象征性的意象群，而最后又以"画龙点睛"的笔法"点化"出作品的象征对应物，从而使题意异常鲜明豁亮。

1939年至1944年，茅盾创作了长篇小说《腐蚀》、《霜叶红似二月花》，中篇小说《走上岗位》，短篇小说集《委屈》、《耶稣之死》，散文集《见闻杂记》、《时间的记录》、《劫后拾遗》、《归途杂拾》等。《腐蚀》旨在暴露国民党法西斯的特务统治的黑暗，作品以1940年至1941年的重庆为背景，通过主人公赵惠明的生活经历和复杂的心灵历程，抨击了国民党特务组织推行内战，破坏抗日的丑恶行径，同时讴歌了小昭、K和萍以及以《新华日报》为代表的进步正义力量。

抗战胜利后，茅盾受了朋友们的鼓励，于1945年写了剧本《清明前后》。剧本揭露了国民党统治的危机，反映民主运动的高涨。然而这部作品因存在着明显的概念化倾向，艺术上就显得比较粗糙。

新中国成立以后，茅盾担任文化部长。他停止了文学创作，主要文学活动是撰写大量的文学评论，奖掖和扶持文学新人。1979年11月在全国第四次文代会上，茅盾当选为中国文联名誉主席，中国作家协会主席。

第二节　《子夜》

1933年1月，《子夜》由开明书店出版，它标志着茅盾创作的一个高峰，也显示了左翼文学的实绩。正如瞿秋白所说：《子夜》是“应用真正的社会科学，在文艺上表现中国的社会关系和阶级关系”的扛鼎之作，“一九三三年在将来的文学史上，没有疑问的要记录《子夜》的出版。”①

《子夜》原名《夕阳》，1931年10月开始动笔，于1932年12月5日完稿。有些章节分别于1932年在《小说月报》和《文学月报》上发表过。

在1930年的中国社会性质的大论战中，托派认为“中国已经走上资本主义道路，反帝、反封建的任务应由中国资产阶级来担任”②。作者决定用形象思维的作品来参加这次论战，有了“大规模地描写中国社会现象的企图”③。1930年夏秋之交，他走访于企业家、金融家、商人、公务员、经纪人之间，整天奔忙于交易所、交际场之中，搜集材料。茅盾试图在这部结构宏大的作品中反映出中国社会的三个方面：“（一）民族工业在帝国主义经济侵略的压迫下，在世界经济恐慌的影响下，在农村破产的环境下，为要自保，使用更加残酷的手段加紧对工人阶级的剥削；（二）因此引起了工人阶级的经济的政治的斗争；（三）当时的南北大战，农村经济破产以及农民暴动又加深了民族工业的恐慌。”从整个作品来看，茅盾集中笔力描写了一二两点，而第三点的农村线索写得稍嫌薄弱一些（后来的短篇“农村三部曲”正是弥补了这条线索的不足）。作品在展示30年代初中国社会生活（尤其是都市生活）的广阔画卷时，为我们提供的民族资产阶级衰败史，具有特定的历史意义；在表现民族和社会的矛盾以及各阶级各阶层之间错综复杂的社会关系时，为真实地反映出那个时代的危机，突出描写了中国民族资产阶级在帝国主义、买办资产阶级和统治阶级几重压迫下的必然的悲剧命运。

《子夜》的人物众多，中心人物是民族资本家吴荪甫。他是中国现代文学史人物画廊中一个不可多得的典型形象。他在几重挤压的环境下为求生存而形成的性格的多重性，使得形象有多侧面的立体感。

吴荪甫是半封建、半殖民地这一特定历史环境中的中国民族资产阶级的一个战败了的英雄形象。他游历过欧美，学会了一套现代资本主义的管理方法，有着18世纪法国资产阶级的性格和气魄，他的理想是发展民族工业，摆脱帝

① 瞿秋白：《〈子夜〉与国货年》，《瞿秋白选集》，第227～280页，人民文学出版社1955年版。

② 茅盾：《再来补充几句》，《茅盾论创作》，第64页，上海文艺出版社1980年版。

③ 茅盾：《〈子夜〉是怎样写成的》，《茅盾论创作》，第59页，上海文艺出版社1980年版。

国主义及买办阶级的束缚，最终在中国实现资本主义。因此，在与帝国主义经济侵略的斗争中，他表现出果敢、冒险、刚强、自信的性格。从他兼并八个小厂，成立益中信托公司，接办一个丝厂和绸厂的过程中，在整顿工厂的措施中，我们看到他的气魄和能力。为了实现他的宏大计划，在与赵伯韬的斗法中，确实显示了他法兰西资产阶级式的性格。他的沉着干练、刚愎自用，似乎为民族资产阶级的振兴带来了希望。吴荪甫虽有魄力，有铁的手腕和管理才能，却无法摆脱世界性资本主义经济危机的影响。在帝国主义、买办阶级、国民党政府的联合压迫下，他感到心有余而力不足。在公债市场上，他与赵伯韬拼死一搏而遭惨败，虚弱、颓废、甚至企图自杀，充分暴露了民族资产阶级的致命弱点。

吴荪甫既有被压迫的一面，又有压迫者的一面。将经济危机转嫁给工人时，他采取的是残酷的手段：减工资，加工时，裁减工人，分化瓦解，直至镇压工人的反抗运动。他收买工头屠维岳，破坏工人罢工斗争，依靠军警和流氓用武力镇压工人运动。但当工人包围了他的汽车挡住了他的去路时，他在车里吓得脸色铁青，充满了恐惧。在对待双桥镇的农民暴动的态度上也充分暴露了他的另一面，他大骂国民党不开杀戒，红军是土匪。在家庭生活中，他采用的是独断专横的封建家长作风。

吴荪甫的性格充分显示出民族资产阶级的两重性：一方面是对帝国主义及买办资产阶级、封建主义的不满，另一方面又对工农运动和革命武装恐惧与仇视；一方面对统治阶级的腐败制度与军阀混战的局面不满，另一方面又依靠当局势力镇压工人农民运动。这种两重性使得他处在一个非常微妙的夹缝中，同时也决定了其命运必然的悲剧结局。

《子夜》刻画了吴荪甫的悲剧命运不仅仅是主观因素造成的，更主要的是客观的社会和历史条件导致的必然结局，这一形象艺术地表现了中国并没有走上资本主义道路，而是更加殖民地化了的深刻思想内涵。从这一意义上来讲，吴荪甫的形象塑造，精确地概括出了中国民族资产阶级必然的历史命运，回击了“中国已经走上资本主义道路”的谬论。

作为吴荪甫的对立面，赵伯韬这个买办资产阶级的形象也塑造得较为成功。他是帝国主义垄断资产阶级的走狗，并且与反动统治势力有着千丝万缕的联系，凭借着这些后台的撑腰，他主宰着上海滩金融市场。他设下了一场螳螂捕蝉、黄雀在后的诡计；先让吴荪甫去吃掉一些中小民族资本家，然后再吃掉吴荪甫这条大鱼。他说“……吴荪甫会打算，就可惜还有我赵伯韬要故意同他开玩笑，等他爬到半路就扯住他的腿”，“一直逼到吴老三坍台，益中公司倒闭。”他的逻辑就是：“中国人办工业没有外国人帮助都是虎头蛇尾”，因此，作为帝国主义的鹰犬，他不遗余力地要把民族工业置于死地而后快。作者还用

他淫荡腐朽的生活方式来揭示出他骄奢的性格特征，像做公债一样，他也玩弄各式各样的女人，并以此为荣耀。从他的兽性的表演中，我们可以看出这个带有流氓习气的洋奴精神世界的卑鄙肮脏，那种强烈的私欲渴求与满足，正是剥削阶级本性的裸露。

屠维岳这个资本家的走狗形象是塑造得相当成功的。作为走狗，他竭尽全力，死心塌地地为吴荪甫效力；但他又自诩是有着刚强、沉着、干练和不屈于压迫的性格。当吴荪甫一开始要开除他时，他表现出一种反抗的情绪，体现了自己做人的价值观，而当吴荪甫"慧眼识英雄"重用他时，他又表现出一种为主子效死的奴才相。在破坏工潮运动中，他的"机智才干"，使其性格中阴险狡诈的一面得以充分的发挥。他利用黄色工会分化瓦解工人的斗志，试图以小恩小惠收买人心，这一切做得很体面而又不露声色。作者丝毫没有把他脸谱化，使他的性格内涵呈现出二重性。从这个形象的描绘中，我们看到了民族资产阶级及其走狗压迫工人阶级时的伪善面凶残的本性。

从封建土地关系中爬到灯红酒绿的资本主义世界里的地主冯云卿，为了适应新的环境（他没有像吴老太爷那样的封建地主一样，一接触资本主义的空气便"风化"了），他企图重整旗鼓，立足于上海滩。为达到其目的，他不惜让自己亲生女儿去卖色相，以美人计套取赵伯韬的公债秘密行情。由于他的投机带有很大的盲目性，最终必然导致倾家荡产的悲惨结局。从他身上我们可以看到中国的封建地主阶级在新的经济危机面前苟延残喘的面目，他们为了生存下去，甚至顾不得传统封建伦理的礼规，从而进一步揭示出资本主义赤裸裸的金钱关系。

茅盾最初是从翻译介绍外国文学开始步入文坛的，这为他后来从事小说创作获得了丰富的营养。他说："我觉得我开始写小说时的凭借还是以前读过的一些外国小说。"[①] 他从1916年发表第一部译作（美国卡本脱的科普读物《衣》、《食》、《住》）开始，陆续翻译了契诃夫、泰戈尔、巴比塞的作品，在《〈小说新潮栏〉宣言》中提出要评介43部西方文学名著，在《汉译西洋文学名著》与《世界文学名著讲话》两书中系统介绍了近40部西方文学名著，在20年代他先后撰写过10余种介绍西方文学源流与文学思潮流派的著作。他喜欢读19世纪现实主义大师的作品，也兼及浪漫主义、自然主义、象征主义等新浪漫主义作品。他说："我读得很杂。英国方面，我最多读的，是迭更斯和司各特；法国的是大仲马和莫泊桑、左拉；俄国的是托尔斯泰和契诃夫；另外就是一些弱小民族的作家了。"[②] 当然他也喜读《庄子》、《水浒传》、《儒林外

① 茅盾：《谈我的研究》，《茅盾论创作》，第26页，上海文艺出版社1980年版。

② 茅盾：《谈我的研究》，《茅盾论创作》，第26页，上海文艺出版社1980年版。

史》、《红楼梦》、《海上花列传》，并具有相当的古典文学修养。他曾经热心介绍自然主义，“我爱左拉，亦爱托尔斯泰。我曾经热心地——虽然无效地而且很爱误会和反对，鼓吹过左拉的自然主义，可是到我自己来试作小说的时候，我却更近于托尔斯泰了”①。其实，他笔下的所谓“自然主义”的描写直到后期也仍相当多。“合理的解释只能是一个，那就是当茅盾开始创作时，他的确把西方的现实主义（包括自然主义）一大古脑儿地拿了过来，以后则渐渐地疏远了左拉而靠拢托尔斯泰”②。西方现实主义与自然主义文学对茅盾的最大影响是“为人生”的文学观的确立与现实主义真实观形成，“我严格地按照生活的真实来写”③。他像欧洲现实主义大师们一样，“以冷静、清醒的态度，鸟瞰式地谛视与剖析人生，借助于对现实人生的敏锐观察与精细描写，来展示旧中国的众生相与百丑图”④。对茅盾创作《子夜》影响最大的外国小说家是巴尔扎克与托尔斯泰。茅盾说：“我喜欢规模宏大、文笔恣肆绚烂的作品”⑤。茅盾钟爱巴尔扎克的《人间喜剧》、托尔斯泰的《战争与和平》以及司各特、大仲马等人的作品。《人间喜剧》这部史诗式的宏篇巨著的创作宗旨是“社会研究”，茅盾构思《子夜》也是力图进行全方面、多角度的审视与表现，他选取十里洋场的上海作为小说的中心地，聚焦于上海金融中心——股票市场，从中引发多条线索。巴尔扎克对资本主义世界金钱的罪恶及对资产阶级上流社会形形色色悲喜剧的刻画，对事件、人物与环境的因果关系的追寻的兴趣，都会给茅盾创作《子夜》以启发与借鉴，获取了艺术典型的经验。

《子夜》结构恢宏、严谨。纷繁的社会生活与历史进程的展示以及日常生活的描写，形成了《子夜》内容的诸多头绪，而各条线索合成一个庞大而复杂的艺术构架便成为作品首要的艺术特征。作品以吴荪甫为矛盾冲突的轴心，辐射出各种人物和事件。“作者能严格地遵循着结构艺术的一条最基本的规律，即根据主题的需要，根据中心人物性格发展的逻辑，来安排各种人物事件，矛盾冲突和环境场面，因而能从复杂的内容里突出中心，从纷繁的线索中见出主次，做到波澜起伏而有条不紊，同时，作者又善于根据矛盾冲突的各种不同发展阶段的情况，运用借题牵线，烘托对比，虚实处理，前后照应等等艺术手

---

① 茅盾：《从牯岭到东京》，《小说月报》19卷10号（1928年10月）。

② 范伯群、朱栋霖主编《1898—1949中外文学比较史》，下册第651页，江苏教育出版社1993年版。

③ 茅盾：《创作生涯的回顾》，《新文学史料》1981年第1期。

④ 叶子铭：《取异域精髓创建现代文学的丰碑——漫话茅盾与外国文学》，《叶子铭文学论文集》，第263页，南京大学出版社1994年版。

⑤ 茅盾：《我阅读的中外文学作品》，《中国现代文学研究丛刊》1982年第1期。

法，来巧妙地安排故事情节，做到引人人胜而不落陈套"[1]。整个作品的情节发展十分紧凑，时间跨度小（三个月），而人物众多，但作者采用了开门见山和盘托出的手法，一开始就在吴老太爷的吊唁仪式上把几乎全部的重要人物都推上前台，组成复杂的人物关系网络，以及设下情节因果关系的伏笔，从而经纬交汇地建成了《子夜》这部作品的"网状结构"。这种艺术的胆识与气魄，具有大家的风范。因此，这部小说的开头就打破了一般小说描写的常规，显示出作品宏大严谨的结构特征。这是《战争与和平》给茅盾以示范。《战争与和平》第一章，通过贵族安娜·巴芙洛芙娜家庭舞会，让小说的主要人物与线索一一露头，这场聚会描写成了长篇结构的"纲"。茅盾曾经研究与介绍过的司各特《艾凡赫》的开头也是一个热闹壮观的比武大会，让全书主要人物纷纷出场介绍，茅盾称"这比武大会就成为全书的总结构"[2]。

茅盾是一个擅长于心理描写的作家，他十分欣赏西方19世纪小说中"心理解析的精微真确"，"注重在心理的分析，务使事情人情人理"[3]。托尔斯泰尤其是一位刻画人物心灵的艺术大师，他的"心灵辩证法"展示了人物内心极其曲折复杂的矛盾运动。茅盾在《子夜》中有意识地学习托尔斯泰，运用"心灵辩证法"细腻地刻画人物心理。《子夜》中吴荪甫召见屠维岳的场面，茅盾写吴荪甫的内心就经历了这番复杂的变化。其他如吴少奶林佩瑶的内心失落，四小姐的心灵变化，都是循这一艺术来描写。《子夜》的心理描写占了很大的比重。尤其是对人物的下意识和幻觉的描写增强了整个作品心理分析的色彩，这种心理分析的艺术效果并不仅仅驻足在传统的写实主义手法的应用上，而是明显地运用了象征主义的手法。这在《蚀》、《虹》、《野蔷薇》中都有许多出色的运用。《子夜》中，这种象征主义的手法或隐或现地从作品的开头贯穿至小说终结。小说第一章吴老太爷的一切言行总是围绕着一个总体象征展开。我们可以通过许多散在的象征性细节描写窥见这个封建僵尸的内心世界。如作为象征道具有黄绫套子的《太上感应篇》就发挥了奇妙的作用；又如吴老太爷对快速节奏的都市生活闭起双眼，全身发抖的细节；丰满的乳房、赤裸裸的白腿刺激老太爷神经时的恐惧的描写，……都强烈地表现出人物此时此刻的巨大心理反差。这一切作者并没有用旁白的手法来叙述，而是通过张素素，李玉亭，范博文等人的言行去"点化"出这具"古老社会的僵尸"的象征内涵和特殊的心理特征。此类的带有象征主义色彩的心理描写在《子夜》中屡屡出现，它无疑增

---

① 叶子铭：《谈〈子夜〉的结构艺术》，《茅盾研究资料》（中），第277页，中国社会科学出版社1983年版。

② 茅盾：《司各特的〈萨克逊劫后英雄略〉》，《世界文学名著杂谈》，第307页。

③ 刘贞晦、沈雁冰：《近代文学体系的研究》，《中国文学变迁史》。

强了作品的表现力和感染力。

茅盾在《子夜》的写作提纲中特别强调"色彩与声浪应在此书中占重要地位，且与全书之心理过程相合"[①]。这也得益于茅盾对西方小说中环境描写的研究心得。这种富有象征意味的色彩和声音的描写，与小说中人物心理的刻画非常和谐地交相辉映。《子夜》第七章在描写吴荪甫内外交困的心境时，作者始终伴以自然景象的描绘：灰色的云块、闪电、雷鸣、雨吼、浓雾、金黄色的太阳、绿色的树林、琴韵似的水滴……不同层次的音响效果和不同基调的色彩构成了吴荪甫内心世界情绪起伏的流程。

《子夜》在描写工人与革命者的形象时显得比较单薄与概念化。这是因为整个作品的笔力侧重所致。当然也是由于作者擅长于描写资产阶级和小资产阶级知识分子，对工人生活相对不熟悉。另外，在这部长篇中，小说原定的计划中的农村线索并没有得到充分的展开，也是一大遗憾。

《子夜》在中国现代长篇小说发展史上具有重要意义。《子夜》与老舍的《骆驼祥子》、巴金的《激流三部曲》、李劼人的《死水微澜》、《暴风雨前》、《大波》在30年代问世，标志着中国现代长篇小说及其现实主义的成熟。五四以后，中国新文学接受西方影响，各种文体都发生了巨大的变化。小说这一艺术形式也不例外，它在摒弃了中国旧传统小说的内容和形式后，必须努力地去创造适应新观念的新内容和新形式。这种创造大体是沿着几条路线进行的。一是以学习西方小说的艺术形式和技巧为主，适当吸收我国传统的表现手法，二是以学习我国民间口头文学为主，辅之以西方小说的表现手法，三是基本采用我国传统的章回体形式来表现新的社会生活。第一类以茅盾和巴金为代表，第二类以老舍为代表，第三类以张恨水等通俗小说作家为代表。在第一类中，茅盾和巴金又代表着两种不同的路子：茅盾较多地吸取了欧洲文学的现实主义及自然主义的创作方法，巴金却较多地吸收了法国资产阶级人文主义和俄国民主主义对旧制度批判的巨大热情。因此，茅盾的作品就常常偏重于客观的描绘，而巴金的作品则常常偏重于情感的抒发。这些长篇小说的问世及其现实主义的成就，不仅标志着我国现代中、长篇小说已走向成熟，而且也进一步推动了我国中、长篇小说现实主义的发展，使之更趋完美。

① 茅盾：《〈子夜〉写作的前前后后》，《新文学史料》1981年第4期。

第十一章　30年代小说（三）

第一节　老舍创作道路

老舍（1899～1966），本名舒庆春，字舍予，原籍北京，满族正红旗人。他对于多种文艺体裁都进行过广泛的实践。小说作品中短篇与中篇不乏佳品，尤以长篇小说最有影响，与茅盾、巴金齐名，同为现代长篇小说大家。此外，还写过杂文、鼓词、新诗、旧剧、民歌。50年代以话剧作品蜚声文坛。

五四运动前一年，老舍毕业于北京师范学校。他虽然没有直接参加这一运动，但五四给他创造了做作家的条件，正如他自己所说："没有'五四'，我不可能变成个作家。"[1] 1922年5月老舍发表了处女作《她的失败》，次年初，又在他任教的天津南开学校的《南开季刊》上发表了《小铃儿》（短篇小说），以及论文《儿童主日学和儿童礼拜设施的商榷》。老舍真正开始他的创作生涯，是1924年他赴英担任伦敦大学东方学院中文讲师以后。到1929年夏返国之前，他在英国完成了三部长篇小说：《老张的哲学》（1926）、《赵子曰》(1927)、《二马》（1929），并接踵连载于《小说月报》。1926年，由许地山介绍，老舍加入了文学研究会。可以说，老舍最早是以文学研究会作家的身份在文学研究会的刊物上为文坛所认识的。

《老张的哲学》与《赵子曰》都以作者的故乡北京为背景，分别展示了小市民和大学生生活的不同侧面。前者集中批判了信奉"钱本位而三位一体"市侩哲学的老张，通过半封建半殖民地社会中这个恶棍命运的描写，沉痛地揭示了封建传统道德观念对国民的严重侵蚀。小说以老张为自己抓钱，不惜采取恶劣手段拆散两对恋人的情节为主线，展现了20年代在黑暗势力的摧残逼迫下，北京普通市民的悲剧命运，在笑声中暴露了社会的丑恶、腐朽。后者的主角是

---

[1] 老舍：《"五四"给了我什么》，《解放军报》1957年5月4日。

一群住在北京"天台公寓"里的大学生，透过对赵子曰们喝酒、做官、玩女人的生活理想的观照，剖析了他们卑微的心理和空虚的灵魂。作品中的欧阳天风与《老张的哲学》中的主人公堪称一丘之貉，而有正义感和上进心的李景纯则寄托着作者的希望。《二马》是老舍早期三部长篇中的翘楚。它的背景与前二作相比，有所变化，以马则仁（老马）、马威（小马）父子从北京到伦敦的生活轨迹为经，以中英两国国民性的比较为纬，展开了较为广阔复杂的画面。小说讽刺了老马这个怯弱虚荣、思想僵化的"'老'民族里的一个'老'分子"。他与赵子曰有某种相通之处（都有点阿Q性格的烙印），但是，老舍在《二马》中从马氏父子之间的冲突，引发了对历史转折时期新旧两代人无可调和的撞击的思考，通过揭示他们的不同心态，鞭挞了旧势力对新事物的扼杀，反映了新生力量的挣扎，并且触及了东西方不同民族之间要求心灵沟通的愿望与这种愿望和现实之间的矛盾。《二马》使老舍前期创作达到了一个高度，他在新旧交替与中西对比的整体思维中透视了民族心态的各个层面。在对国民劣根性批判的同时，企望以现代精神对传统素质进行调整，刻画中国人的灵魂。以北京平民社会的平凡生活与日常细节为观察描写重点，用讽刺与幽默兼备的笔调表现生活，是这三部作品共同的特色。虽然作者的美学风格尚未臻成熟，时有为幽默而幽默、甚至流于油滑之处，但已见老舍整个现实主义艺术格局的端倪。

1929年老舍离英返国途中在新加坡勾留数月，写作了又一部长篇《小坡的生日》。这部童话体的作品，虽然不无思想观念上的模糊，但它借主人公小坡梦入"影儿国"的历险奇遇，表现了作者对被压迫民族的深切同情和"联合世界上弱小民族共同奋斗"的希望。

回国后到抗战爆发前，老舍执教于济南齐鲁大学和青岛山东大学，同时，创作了六部长篇，即《猫城记》（1932）、《离婚》（1933）、《牛天赐传》（1934）、《骆驼祥子》（1936）、《文博士》（1936～1937），另有写于1930～1931年间的《大明湖》，原稿被战火所焚，未能出版；一部中篇《新时代的旧悲剧》（1935）及三个短篇小说集（《赶集》、《樱海集》、《蛤藻集》），显出旺盛的创作力。

《猫城记》写一个漂流到火星上猫国里的机师在猫国都城的所见所闻，在类似科幻小说的外衣下寄寓着明显的政治讽刺意旨，为一个行将没落的社会（实指当时的中国）写照。作品借猫人丑恶行径的描写，对中国这个古老民族的劣根性作了淋漓尽致、痛心疾首的剖析，并间接地抨击了国民党政府内政外交的腐败、无能。作品的后半部分，又较多地对革命力量进行了嘲讽，把政党都称为"哄"，在有的地方对"大家夫斯基哄"和信仰"马祖大仙"的青年学生的讽刺，都表明了作者因回国伊始而对国内当时复杂的政治情况、特别是对

革命政党领导的革命斗争相当隔膜，缺乏正确的认识和态度。此外在对民族前途的瞻望上，又染有比较浓厚的悲观色彩。这反映了作者不断寻求真理过程的曲折和内心的矛盾痛苦。《猫城记》在思想倾向上的复杂性和艺术表现的特异性，使它长期以来引起不同的评价。应当说，作品的基本倾向，则是表达了对统治中国的国民党政权的无情抨击和对半殖民地半封建的旧中国国民性的严厉批判，应予肯定。

《离婚》通过对北平财政所几个科员家庭风波的描写，批判了整个旧中国的社会制度和形成市民性格的文化系统。小说主人公之一张大哥身上，就集中了北平市民社会的凡庸空气，他的生活主旨就是反对别人离婚，为此他整天忙忙碌碌。作品在暴露官场腐败、社会黑暗的同时，以更为娴熟的艺术技巧，悲喜交融的艺术形式和去掉了油滑的幽默笔触，对于因循守旧、敷衍、妥协的生存哲学，给予了揶揄嘲讽与彻底否定，蕴含着深刻的社会历史内容。至《离婚》出，老舍小说创作的核心思想——批判市民性格和造成这种性格的社会生活环境、思想渊源和文化传统——得以全面而系统的确立。含蓄而机智，在幽默中“发出智慧与真理的火花”，适度而有节制，使《离婚》的幽默艺术趋于成熟。无论就思想性与艺术性来看，《离婚》都标志着老舍创作一个新的高度。而《骆驼祥子》的问世则使老舍的文学成就在《二马》、《离婚》等作品的基础上又有新的发展。

从抗战爆发到全国解放，这十几年，是老舍创作的又一阶段。这一时期他的主要作品有长篇《火葬》（1944）、《四世同堂》（1944～1948）、《鼓书艺人》（1949），中篇《我这一辈子》（1947）、中篇小说集《月牙集》、短篇小说集《火车集》、《贫血集》、《东海巴山集》、《微神集》和话剧《残雾》、《张自忠》、《面子问题》等九种以及相当数量的通俗文艺作品。这些作品内容广泛，风格各异，显示出老舍艺术创造的雄厚功力。

《四世同堂》是老舍40年代小说的代表作。《鼓书艺人》是老舍40年代末与曹禺一起应美国国务院邀请在美讲学期间写成的，由郭镜秋译成英文在纽约出版（1952），80年代才由英文回译成中文重返祖国。小说以抗日战争时期一群由北方流落到重庆的鼓书艺人的遭遇为题材，着重写了方宝庆和唐四爷两个艺人之家。由艺人们的痛苦与抗争，揭开了旧中国城市的又一个阴暗的角落，成为老舍所描绘的城市底层社会的生活长卷中不可或缺的组成部分之一。它朴素本色地描绘日常生活，却又充满了尖锐的矛盾冲突，在艺人们对旧世界、旧生活秩序的反抗、对新生活的积极寻求中，显示了老舍从对小人物的同情或批判转向注重他们的觉醒与反抗的重大变化。革命者形象的出现，更给老舍的作品加入了过去几乎没有的坚定昂扬的气息。

老舍作为一个杰出的长篇小说作家的地位是毋庸置疑的。虽然他自称“才

力不长于写短篇"[1]，但应当说，他的为数不少的短篇中确有一些佳作，《月牙儿》、《微神》、《断魂枪》、《柳家大院》、《黑白李》、《上任》等作都有很高的艺术造诣或思想价值。许多短篇对人物的刻画相当成功。

《月牙儿》是老舍根据自己被毁于战火的长篇小说《大明湖》的主要情节改写的。小说展示了母女两代相继被迫沦为暗娼的悲剧，发出了对非人世界的血泪控诉。《月牙儿》结构精致玲珑，描写精到入微。贯穿全作的"月牙儿"犹如一首乐曲的主旋律，是主人公命运的诗意象征，具有渲染气氛、烘托意境、组织素材、含蓄点题等多重作用，既加强了情节的韵律感，又使小说从头至尾洋溢着一种凄清哀婉的情愫，颇有散文诗之风，其艺术魅力震撼人心，历久不衰。《月牙儿》还显示出老舍表现人物心理活动的功力，是新文学的短篇小说中的精品。

《微神》与《月牙儿》在表现被侮辱被损害者的精神特征方面有相通之处。作品中的"她"与《月牙儿》中的"我"，都一样地倔强，也一样地闪烁着人性之美。她们在非人生活的逼压下勇于向践踏她们、夺去她们幸福的万恶社会复仇。《微神》融化了现实和梦境，使之水乳交融。在以世俗生活的描写见长的老舍小说中，它是一朵奇花。作为老舍作品中唯一的爱情小说，《微神》通篇笼罩着一种既真切又空濛的似水柔情，甜美中混合着忧郁，轻俏里遮掩着哀伤。这种真与梦、幻与真的交迭，赋予作品浓郁的抒情风格。

老舍的短篇小说就像为他的长篇作补充，展开了一幅幅小画面。在这里，缝穷的、保媒的、掌柜、拳师、强盗、溃兵、教员、学生、刻薄的房东、虚伪的女善人、中西混合的博士……一一得到了"放大"，更清楚地把市民社会的各色人等推到读者面前。作者不仅赞扬下层人民的人性美、人情美，颂扬他们以崇高的精神力量去战胜传统旧道德观念，为他们"一天到晚为嘴奔命"的生的艰难而叹息、不平，也为一部分下层人民之间的冷漠、歧视，以至相互攻伐、残害的历史现象感到痛心。《柳家大院》的王家小媳妇就并非死于统治阶级之手，而是在深受统治阶级道德准则毒害的、与她地位相同的穷人们看热闹中走向绝路的。小说通过人物形象揭示出劳动人民心灵上精神奴役的巨大创伤，这是老舍这位平民出身的作家对自我的光辉超越。在《黑白李》中，老舍通过对比的艺术构思，热诚地肯定了黑李这位革命者，说明老舍在无产阶级的革命运动和革命文学影响下的可喜进步。而从基本倾向上看，老舍的短篇小说主要的仍然是对旧中国黑暗社会的批判和否定：依仗洋人欺压百姓的恶霸（《柳屯的》），官即匪、匪即官的腐败制度（《上任》），反动统治下混乱的社会面貌（《火车》），被人遗忘的拳师没落的悲哀（《断魂枪》），小市民、小知识

---

[1] 老舍：《老牛破车》，《老舍文集》第15卷，人民文学出版社1990年版。

分子的灰色生活（《马裤先生》、《开市大吉》）……老舍的小说天地是十分宽广的，而其主旨则是鲜明的。

纵观老舍的长、中、短篇小说创作，可以看到一个似断实续的基本主题，那就是对于民族传统文化的反思、批判。老舍继承了从鲁迅开始的关于"国民性"的思考，在某些方面还显出了自己新的开拓与特色。从20年代到40年代（乃至建国以后）的相当长的历史跨度中，老舍始终热忱地在自己的创作中坚持着多侧面地探索这一重大文化问题。在《老张的哲学》、《赵子曰》和《二马》三部最早的长篇中，老舍借着对老张、赵子曰、马则仁等人物的描绘刻画，就相当深人地剖析了中国国民（老张、赵子曰、马则仁代表了不同的层面）的精神弱点，被金钱锈损了灵魂的老张、浑浑噩噩的赵子曰、抱残守缺的马则仁，不仅个性都颇为鲜明，而且由于被置放在中国民族的文化传统之中加以表现，而显示出一定程度的复杂性。老马这个形象尤其值得注意，他的人生哲学是"好歹活着吧。"作者指出，这种好歹活着的混世哲学"便是中国半生不死的一个原因"[①]，这就刨到了民族性的一大劣根。而更为难能可贵的是，老舍在《二马》这篇小说中，凭借着他对北平市民的了解和在英国留学的所见所感，独具匠心地在老马和小马新旧两代人的对比之外，又精心安排了马氏父子与英国人温都、玛丽母女的横向的不同民族文化性格、心态的对比，这就把中国国民性的解剖放进了世界民族之林这个大手术室中，具有宏阔的视野，也从独特的角度对中国传统文化进行了崭新的透视。这种探讨在现代文学史上几乎只有极少数人（如林语堂）尝试过。它为"国民性"问题的思考率先找到了一个迥异的参照系，显示了老舍开阔的文化意识，这是老舍独辟的蹊径，后来在《小坡的生日》中还有不同音色与形式的回响。而在《猫城记》这部带点荒诞色彩的小说里，老舍的"国民性"沉思曲中响起了变奏，虽然某些地方有点走调，但痛快淋漓。在"猫国"这个"异城"中，读者处处可以发见中国社会现实、中国传统文化母体身上的毒瘤，其剖析达到了相当深入的地步。《离婚》重又直面现实，把小市民的庸俗无聊、苍白空虚与官府衙门的黑暗腐败连结在一起，痛加排击。这是老舍对市民性格及造成这类性格的思想文化传统反思的硕大结晶，表现了作者的民族文化批判意识已经达到自觉的程度，因而具有界碑意义。《骆驼祥子》、《月牙儿》等转换了解剖对象，填补了过去小说创作中的空白，对底层贫苦市民的热情而极具痛惜之情的关注，形成了文化批判的别一侧面，深人到了抨击社会制度的层次。立体的、全方位、多系列的《四世同堂》表达了老舍希望在民族战争的烈火中清算历史遗传病的新的思想高度，满怀着对民族性更新的信念。老舍是继鲁迅之后，坚持不懈地反思民族传统、以

① 老舍：《二马》，《老舍文集》第1卷，人民文学出版社1989年版。

文化批判意识著称的杰出作家。

以北京市民社会为中心，是老舍为自己的文化批判所开拓的领域，他也因此而被称为“北京市民社会的表现者与批判者”①。虽然在他的创作系统中不乏其他地域的穿插，但北京市民社会的芸芸众生确实撑起了老舍小说的巍峨大厦。老舍生于北京，长于市民阶层，这种新文学作家中少有的出身和经历，是他作为文学家的极大幸运。中国人的国民性在市民阶层中体现得相当充分与全面，而北京又是保存中华民族传统文化最为典型、最为突出的文化古城。从某种意义上说，老舍的小说只有一个“主角”，那就是北京。对北京的热爱，对北京风俗人情和平民生活的稔熟，使老舍的创作如鱼得水、左右逢源。据统计，在老舍的作品中出现过二百四十多个真实的北京地名，其中大多集中在北京的西北角（老舍的出生地就在其中）②。作为北京人的老舍，自然对北京口语（包括下层劳动人民的口头语）很熟悉、有感情，加之留意加工，提炼精粹，于俗白中求精工，真正“烧”出了白话的香味，也就是响脆晓畅、俗不伤雅的京味儿。老舍作品鲜明强烈的京味儿在思想内容与语言形式的统一融合中获得精湛自然的完美表达，这不是一般的运用方言土语的那种浅表层次的追求所能达到的，它最终来源于北京人老舍对北京深刻的理解与情愫。京味儿之于老舍，还“包含了满族素质与旗人文化的内容”③，具有深广的蕴含。

老舍所受的平民社会市井气息、皇城帝都文化氛围的熏陶，与他从母亲那里得来的遗传，以及英国作家狄更斯等人的影响，结合在一起，为他的文化批判找到了一种最为适宜、含蕴丰富的、独具一格的老舍式的幽默感。最初，老舍得益于狄更斯、康拉德等西方小说家。1924 年老舍经推荐赴英国伦敦大学东方学院任中文讲师。在英国，他由读英法小说而懂得写小说，“英国的威尔斯，康拉德，美瑞地茨，法国的福禄贝尔与莫泊桑，都占去了我很多时间”④。老舍说：“设若我始终在国内，我不会成了个小说家——虽然是第一百二十等的小说家”⑤。《老张的哲学》、《二马》的对市民社会与人物类型的取材与现实主义笔法显然受到狄更斯《尼古拉斯·尼古尔贝》、《匹克威克外传》与康拉德小说的影响。《匹克威克外传》中“流浪汉”式的讽刺小说模式在《老张的哲学》中清晰可辨。狄更斯的俏皮、讽刺，康拉德的新奇叙述方式，被老舍吸

① 赵园：《老舍——北京市民社会的表现者与批判者》，《论小说十家》，浙江文艺出版社 1987 年版。

② 舒乙：《谈老舍著作与北京城》，《文史哲》1982 年第 4 期。

③ 樊骏：《认识老舍》，《文学评论》1996 年 5、6 期。

④ 老舍：《我怎样写〈老张的哲学〉》、《我怎样写〈二马〉》，《老舍文集》第 15 卷，人民文学出版社 1990 年版。

⑤ 老舍：《我的创作经验》，《老舍文集》第 15 卷，第 291 页，人民文学出版社 1990 年版。

取。他阅读了大量世界文学名著后，确认“世界上最好的著作差不多也就是文字清浅简炼的著作”①，小说语言的洗练、平易、机智、俏皮风趣与地方风味成为老舍创作追求的目标。他尤其欣赏狄更斯等英国小说的幽默讽刺。老舍幽默的形成，同他曾较长期生活于英国文化氛围中，受英格兰文化影响有关，甚至影响到老舍的人格与处世心态。老舍把幽默看成是一种“心态”、一种生命的润滑剂。他的幽默格调多样，具有几重性。既有温厚的同情，又有峻厉的讽刺，视不同对象有所倚重。大体说来，对下层贫民与某些小人物（如《二马》中的老马、《老张的哲学》中的赵姑母、《赵子曰》中的赵子曰、《断魂枪》中的沙子龙、《四世同堂》中的祁瑞宣），他的嬉笑唾骂的笔墨后面，不无辛酸、苦涩，有作者的正义感与温暖的心，有时甚至使人觉得沉重；而面对老张（《老张的哲学》）、张大哥（《离婚》）、冠晓荷、大赤包（《四世同堂》），这些市侩、蛆虫、无赖、汉奸，他的笔端喷出了无情的愤火，在笑声中充满快意。如果说早期的两部长篇有点铺排，夸张有失节制，还是“为幽默而幽默”；《二马》则有所控制，是透出了灵气的幽默，标示出老舍的幽默风格趋于形成。《二马》发表以后，他曾一度“故意禁止幽默”，却又发现艺术个性有可能失落，乃立意“返归幽默”，但已不再追求表面的笑料，使幽默“出自事实本身的可笑”，这便有了标志着他幽默风格成熟的《离婚》。30年代老舍在大学教授文学概论与西方文学，接触到俄罗斯文学，他受到果戈理、契诃夫那“含泪的笑”的讽刺艺术的影响，还有福楼拜、莫泊桑小说艺术的悲剧味。老舍笔下的幽默就以悲喜剧交融的形式、讽刺与抒情的渗透，取得了笑中有所思的艺术魅力。老舍是中国现代小说史上最有成就的幽默小说家。

第二节　《骆驼祥子》

长篇小说《骆驼祥子》最初连载于《宇宙风》杂志（1936年9月～1937年10月），1939年首版单行本。这是作者“作职业写家的第一炮”②，老舍自述，好比谭叫天唱《定军山》，《骆驼祥子》“是我的重头戏”③。

长篇小说《骆驼祥子》的主要艺术成就是人物典型的成功塑造，尤以祥子和虎妞最为突出。

祥子作为小说的主人公，是作者着墨最多的人物。他的经历与近代中国因农村破产而成批涌入城市的赤贫农民相似，因而颇具代表性。在祥子的不幸遭

① 老舍：《我怎样学习语言》，《老舍文集》第16卷，第285页，人民文学出版社1991年版。
② 老舍：《我怎样写〈骆驼祥子〉》，《老舍文集》第15卷，第205页，人民文学出版社1990年版。
③ 转引自亢德：《本刊一年》，《宇宙风》第25期。

遇中，作者突出了他的性格的刻画，体现了强有力的悲剧意味，这是通过主人公“精进向上——不甘失败——自甘堕落”的命运三部曲展开的。小说开头，祥子初到北平，怀抱着寻求新的生路的希望，开始了他的个人奋斗史。这棵从乡野的泥土中生长起来的“树”，“坚壮、沉默、而又有生气”，简直就是希望的象征。他年青力壮，善良正直，乐于帮助与他命运相同的穷人。他坚韧、顽强，风里雨里地咬牙、饭里茶里地自苦，追求自己的生活目标，用孤苦的挣扎编织着美丽的梦想。他自信、自尊，鄙弃一班洋车夫的沦落。这时候的祥子，事业是红火的，形象是可爱的，作者对他也不吝赞扬之辞。

在小说的展开部分，祥子连遭厄运。这主要可以分为事业上的买车与个人生活上的娶妻两方面。就前一方面说，是他积极地、千方百计地追求的，后一方面则是他避之唯恐不及的。然而命运的安排却是他追求的（车）不可得，他躲避的（妻）被强加。买车与娶妻这两方面，在愿望与事实上恰恰掉了个个儿，这不能不说是祥子的失败。尽管如此，面对着失败，祥子不甘俯首认输。他在可能的范围里，对于虎妞强加于他的性纠缠作了一定程度的反抗、挣扎，还迫使虎妞为他买了一辆车，即使他已经陷入了虎妞的圈套，他仍然不改自己做一个独立劳动者的初衷，不愿依靠虎妞的经济优势，在老婆手里讨饭吃，更不愿受她的钳制。所有这些，都表明祥子在命运的捉弄面前不甘失败，竭力挣扎、抗争的生活姿态。至此，祥子的形象仍然是使人同情，甚至令人起敬的，作者抱的也是悲悯的态度。

当虎妞病亡、祥子为葬妻不得不再次卖掉车子，此生已不复再有希望买车，又得知自己的意中人小福子也已不在人世的时候，祥子终于不堪这最后的沉重一击，再没能站起来。长久以来潜藏在他人性下的野性、兽性，恶性发作。他吃、他喝、他赌、他懒、他狡猾、他掏坏、打架、占便宜，为了几十个大洋出卖人命，甚至连原来作为立身之本的拉车，他也讨厌了。他形容猥琐，举止肮脏，如同行尸走肉。残酷的现实扭曲了他的性格，吞噬了这个一度有着顽强生存能力的个人奋斗者。昔日“体面的，要强的，好梦想的，利己的，个人的，健壮的，伟大的”祥子，成了“堕落的，自私的，不幸的社会病胎里的产儿，个人主义的末路鬼!”祥子的遭遇是一个浸透了血泪的悲剧。在把这一切归罪于万恶的旧社会、恶势力的同时，老舍的笔也毫不留情地对祥子的自甘堕落给予了尖锐的批判。作者清醒地意识到，祥子的命运悲剧具有警世的力量。

从客观方面说来，造成祥子悲剧的原因主要有两方面：一是把人变成鬼的旧社会的逼迫。祥子想自己买一辆人力车的愿望，正像农民想拥有土地一样，只不过是一个独立的劳动者的最低愿望，然而这一正当的愿望在那个社会里却似乎成了奢望。祥子历尽艰辛，饱尝委曲，三起三落，欲独立自主而终不可

得，是因为他面对着一个强大的、罪恶的、病态的社会。人力车夫祥子只能成为这个病态社会的牺牲品。他不可能以一己之力（尽管这力量曾经迸发出多么绚丽的火花）与这个黑暗社会抗衡，而这个社会却把他从“人”变成了“鬼”——个人主义的末路鬼。二是车厂主女儿虎妞的诱骗。祥子的生活理想与虎妞的生活理想毫无共同之处，存在着尖锐的冲突。他们的婚姻是没有爱情的“强扭的瓜”，有的只是虎妞对于祥子的性欲要求；对于祥子来说，虎妞的纠缠不啻是一种灾难。这是一个资产者的丑女引诱与腐蚀（精神与肉体二方面的腐蚀）无产者的强男的悲剧。就作品的深层意蕴来看，“祥子与虎妞”比“祥子与骆驼”具有更重要、也更内在的意义，构成了这部作品的基本情节线。在造成祥子悲剧命运的过程中，虎妞的介入无疑是不可忽视的重要因素，也显示了作者对于城市底层社会生活中特有的粗鄙丑恶场景有丰富的知识，对于下层市民内心的痛苦有细致的体察。

显示老舍这部卓越长篇小说现实主义艺术深刻性的，还在于作者能从祥子自身发掘其悲剧的主观方面的因素，写出了生活对他的限制，揭示了他思想上的局限与性格心理上的弱点。祥子与生俱来的小农意识、狭隘的眼光，尤其是他的个人奋斗的思想，是造成他悲剧主观因素中最根本的一点。祥子不可能看清当时社会的本质，也没有认识到个人奋斗不是劳动人民摆脱穷困的求生之路。事实上，企图仅靠自己个人的奋斗不但不能改变一个人力车夫的命运，反而使他像跋涉在泥沼中一样越陷越深，不能自拔。在祥子周围的其他人身上，本来也已经提供了“此路不通”的前车之鉴，老马也曾经拥有自己的车，到头来还不是贫病交加，无法生活下去？祥子的悲剧恰恰在于：他从一开始就执着地自以为只要拼命苦干，就可以改变自身的命运，长时期中他一直执迷不悟。很显然，祥子的悲剧是对普通劳动者在当时社会中个人奋斗道路的彻底否定。

其次是祥子个人性格上心理上的弱点，比如在接踵而来的打击面前逐渐滋生的自暴自弃，在把握自己上他也缺乏足够的自制能力，在虎妞影响下他的生活态度的某些改变，也是他走向深渊的原因之一。祥子婚前还力图坚执自己的生活追求，而结婚之后，虽仍思抗争，但也只剩招架之功。他曾经企图反抗命运却最终屈从于命运的安排，他曾经对虎妞干预他的生活目的的企图有所抵制却最终受制于她。最后在虎妞身亡、小福子自尽以后，他的理性彻底泯灭，他的精神支柱彻底崩溃，终于自我放纵，跌入了流氓无产者之列。

祥子的悲剧，是强者沉沦的悲剧，是性格和命运的悲剧。它真切地展现了一个不该毁灭者的灭亡的全过程，具有典型的悲剧意义和深沉的悲剧力量。这是《骆驼祥子》在艺术上取得的主要成就。

虎妞在小说中兼有双重的身份：车厂主刘四的女儿，人力车夫祥子的妻子。她的性格是在她与刘四和祥子的复杂关系中凸现出来的，因此也显得颇为

复杂。剥削者的女儿与被剥削者的妻子，这似乎是矛盾的两面兼于一身，使虎妞的性格呈现出二重性：一方面，她沾染了剥削阶级家庭传给她的好逸恶劳、善玩心计和市侩习气，她缺乏教养、粗俗刁泼；另一方面，她被父亲出于私心而延宕了青春，心中颇有积怨，直至闹翻。她对爱情与幸福的追求长期被压抑，身受封建剥削家庭的损害，心理也因之变态，虎妞是刘四的另一种压迫对象和牺牲品。在她与祥子的婚姻问题上，她并不是真的甘心作一辈子车夫的老婆，而是在很大程度上企图把祥子也拉上她理想生活的轨道：放弃劳动，做一个靠出租洋车来剥削他人的车厂主。当然，虎妞对于祥子，不能说没有一些感情，也不能说这种感情都是虚伪的。祥子也得到过她的关心——一种虎妞式的、近乎粗野的"疼爱"；而更多的，是她那种畸形的、祥子所接受不了的性的纠缠与索取，这是完全从她自身的需要出发，甚至也可以说，就是对祥子心灵与肉体两方面的摧残，她害了祥子。如果说她的初衷还没有这样明确的意识，而越到后来，她却是有意无意地把祥子当做她的猎获物了。那个不合理的社会和剥削家庭造成了她的不幸，而她介人祥子的生活，又造成了祥子身心崩溃的悲剧结局。虎妞是祥子向上进取的阻力和障碍，是导致祥子走向堕落的外在原因之一。

《骆驼祥子》还展示了生活在祥子周围的下层社会的小人物群像：老马祖孙、二强子、小福子、绰号"白面口袋"的妓女等等，他们构成了祥子悲剧的深广背景，给祥子的悲剧提供了更多的现实根据。其中小福子的形象尤为令人难忘。她与祥子之间有一种纯真的感情，但却终未能成为眷属。母亲去世以后，她为了养活酗酒的父亲和年幼的弟弟，被迫嫁给一个军官，又遭遗弃而沦为暗娼，最后冤死在白房子（妓院）里。她曾受到虎妞的侮辱，却不与之计较。她尽心尽意，对祥子怀着相濡以沫的情意。她的悲惨遭遇，对于祥子的悲剧命运是一个重要的延伸与补充，从另一侧面展示了祥子的人生悲剧。

与小说展现主人公的悲剧命运这一中心内容相适应，《骆驼祥子》的结构是以祥子遭遇的一系列事件为主干，一线串珠地组织构思，安排情节，显得不枝不蔓、紧凑集中，落笔谨严，布局妥贴，使祥子的性格在广阔的社会环境和人际关系中得以充分展开。以祥子的"三起三落"为发展线索，以他和虎妞的"爱情"纠葛为中心，两相交织，单纯中略有错综。既通过祥子与周围人的关系，把笔触伸向更广大的不同阶级、不同家庭的生活之中，真实地、较为全面地反映了当时社会的黑暗景象，又借此自然地揭示了祥子悲剧的必然性与社会意义。

在人物（特别是祥子）性格的塑造上，小说善于用丰富、多变、细腻的手法描写人物的心理活动和心理变化。契诃夫刻画小人物在平庸琐碎凝滞的人生中的"几乎无事的悲剧"艺术，尤其是陀思妥耶夫斯基对卑琐人物的病态心理

的精细剖析，这位“残酷的天才”对灰色人物的善恶交织、变态扭曲心灵的透视，都被老舍糅和进了对祥子形象塑造与心理刻画中。而《骆驼祥子》的心理描写又是紧紧结合人物的行动与故事情节的，不像陀思妥耶夫斯基般的沉闷凝重阴沉。祥子的个性沉默、坚韧乃至木讷，心理描写就补充了祥子不善言语（在整部作品中，祥子的话都不多，每次说话又很简短）所留下的空白。尤其是祥子对于车的感情，就主要是通过在不同情况下祥子对于车的“态度”生动反映出来的。第一次买车时，他手哆嗦得厉害、几乎要哭出来，这是以动作、情状写心理。买车的钱被孙侦探敲诈抢走以后，他攥紧了拳头，说了一句话："我招谁惹谁了？”这是从语言写心理。有时则是通过作者直接的剖析，托出祥子心理的变化，在祥子眼看自己无法实现理想的时候，作者写道：“对于车，他不再那么爱惜了，”这表现出祥子对生活失望的心理。也有通过别人的眼睛观察祥子见出他的心理的，也有借助于祥子眼中景物的变化来衬托心理的，手法多样，真切生动，充分表现出老舍对北平洋车夫生活的深入透彻的洞察与理解。虎妞的心理描写也很逼真，她对于刘四，又拉又抗，她对于祥子又骗又哄，玩够了心计，写得极为细腻、准确，使这个人物栩栩如生，个性十分鲜明。在老舍的解剖刀下，刘四的卑鄙自私、奸滑阴险，既要留住虎妞，又有点怕她；既不喜欢祥子做他的女婿，又不敢赶走他，那种微妙的矛盾心理都描写得入情入理，笔墨不多而效果颇佳，足见老舍善于观察人物、刻画人物心理的艺术功力。

鲜明突出的京味儿，是《骆驼祥子》的一大特色。骆驼祥子及其周围各种人物的描写被置于一个老舍所熟悉的北平下层社会中。从开篇对于北平洋车夫“门派”的引言、到虎妞筹办婚礼的民俗的交代，从对于北平景物的情景交融的描写到驼骆祥子拉车路线的详细叙述，都使小说透出北平特有的地方色彩。小说写祥子在混乱的军营中顺手牵走几匹骆驼，卖得了一些钱而后走到北平城郊的时候，对故都那种平和、安谧的景物描写，很好地衬托了祥子此时的心情。在烈日与暴雨下拉车的祥子，对瞬息间变化莫测的大自然的感受，既切合北平的自然地理情况，又与祥子这个特定人物的身份相一致，表现出作者对故乡了如指掌的熟谙和驾轻就熟的描写技巧。

京味儿还强烈地体现在小说的语言上。老舍融化了狄更斯、契诃夫、莫泊桑、欧·亨利等小说语言的幽默、洗练、优雅，形成了他从生活中提炼出来的独具文化色彩的语言，他那通体光润圆泽中透露出的“斯文”、“雅谑”的“京味”，是从悠久历史与文明中所孕育出来的民族文化的智慧与外观。老舍采用经他加工提炼了的北京口语，生动鲜明地描绘北京的自然景观和社会风情，准确传神地刻画北平下层社会民众的言谈心理，简洁朴实、自然明快。文字“极

平易，澄清如无波的湖水”又“添上些亲切，新鲜，恰当，活泼的味儿”[1]。老舍来自平民，他对学习中国民间通俗艺术保持浓厚的兴趣，并写了鼓词、戏曲、掌握了许多民间语言艺术精华。据计算机统计，《骆驼祥子》全作近11万字，只用了2400多个汉字，出现频率最高的都是常用字。认识621个字、相当于小学高年级水平的读者就可以通读这部杰出的文学名著[2]。他还善于有选择地使用北京土语，增加语言的地方风味，比如写祥子身体“挺脱”、“硬棒”，写刘四是个“放屁崩坑儿的人”，祥子穷途末路，病体奄奄地为人家作丧事时，“在马路边上缓缓的蹭”，曹先生家的女佣称赞祥子是“老实巴焦”，都是取自北平人的唇舌，又符合人物的身份、个性、教养。虎妞引诱祥子时的一番话，更是闻其声如见其人，使虎妞这个老处女、这个车厂主女儿的泼辣、粗俗又工于心计的性格跃然纸上。可以说《骆驼祥子》中的人物语言，都是个性化了的。作品的叙述语言也多用精确流畅的北京口语，既不夹杂文言词汇、也不采用欧化句法，长短句的精心配置与灵活调度，增加了语言的音乐感，在老舍手里，俗白、清浅的北京口语显示出独特的魅力和光彩。作品在情节交代和人物介绍时，笔墨省俭，表现力强。在写到刘四这个流氓无赖的经历和性格时，小说里叙述道：“年轻的时候他当过库兵，设过赌场，买卖过人口，放过阎王账，”“在前清的时候，打过群架，抢过良家妇女，跪过铁索”，以结构相似而长短不一的句式，每句话里都包含着丰富的内容，又都极为平易俗白，不假雕饰，为人物勾画出一幅精彩的画像。客观叙述与主观剖白的水乳交融，使《骆驼祥子》在平静的外界景物衬托下写活了人物的内心活动、心理波澜。与虎妞结婚以后的祥子，渐渐地连拉车也厌恶了：“原先，他以为拉车是他最理想的事，由拉车他可以成家立业。现在他暗暗摇头了。不怪虎妞欺侮他，他原来不过是个连小水桶也不如的人。”像是作者的叙述，又像是祥子心中的思量，二者有机地结合在一起。小说中那段关于烈日和暴雨的描写，也同样可以说就是祥子心中的感受。

《骆驼祥子》的语言造诣，充分表现了老舍是一位致力于民族化与大众化的语言艺术大师。

---

① 老舍：《我怎样写〈骆驼祥子〉》，《老舍文集》第15卷，第208页，人民文学出版社1990年版。

② 据黄俊杰等《利用微型电子计算机对〈骆驼祥子〉进行语言自动处理》一文，转引自曾广灿《老舍研究纵览》。

第十二章　30年代小说（四）

第一节　巴金创作道路

巴金（1904年～　），原名李尧棠，字芾甘，“巴金”是他1928年写完《灭亡》时开始使用的笔名。巴金出生于四川成都一个封建官僚地主家庭。他的曾祖做过县官，曾著有《醉墨山房仅存稿》一卷，祖父也做过九年官，刊印过一册《秋棠山馆诗抄》，父亲李道河，曾任四川省广元县知县。童年时代的巴金基本上是在一种充满“父母的爱，骨肉的爱，人间的爱，家庭生活的温暖”① 的环境中度过的。他的母亲陈淑芬，是他童年时代的第一位先生，“她很完满地体现了一个‘爱’字。她使我知道人间的温暖，她使我知道爱与被爱的幸福。她常常用温和的口气，对我解释种种的事情。她教我爱一切的人，不管他们的贫或富；她教我帮助那些在困苦中需要扶持的人；她教我同情那些境遇不好的婢仆，怜恤他们，不要把自己看得比他们高，动辄将他们打骂”②。这种“爱的教育”实质上已带有一定程度的民主及人道主义的色彩，它使巴金幼小的心田里从此埋下“博爱”的种子，对巴金后来的思想发展起了重大的启蒙作用。1914年母亲的病逝与1917年父亲的病故，这两件事对巴金来说，是他人生道路上的一大激变。父亲的死“使这个富裕的大家庭变成了一个专制的大王国。在和平的、友爱的表面下我看见了仇恨的倾轧和斗争；同时在我的渴望自由发展的青年的精神上，‘压迫’象沉重的石块重重地压着”③。这些压迫主要来自陈旧的封建家庭观念以及长辈的威权。在这虚伪的礼教的囚牢中，巴金看到了自己的兄弟姐妹在挣扎、受苦以至死亡。于是，他心中燃起了“憎

---

① 巴金：《短简（一）·我的几个先生》。《巴金全集》第13卷，人民文学出版社1990年版。

② 巴金：《短简（一）·我的幼年》。《巴金全集》第13卷，人民文学出版社1990年版。

③ 巴金：《家庭的环境》，原载《忆》，文化生活出版社，1936年版。

恨”的火苗。“接着‘爱’来的就是这个‘恨’字。”① 年轻巴金的目光从仆人、从自己同辈人的不幸遭遇中，开始投向了社会，并从家庭的专制想到了社会的腐朽。同时我们也应看到，巴金后来的世界观中的长处和弱点也都孕育在现在的胚胎之中：他在很多文章里曾经反复诉说过自己内心的“矛盾”，其实这在他幼年、童年、少年时期就已经以萌芽状态出现了。不论后来产生的诸如制度与人的矛盾，思想与行为的矛盾还是理智与感情的矛盾等等，这一切都是从“爱”与“恨”这一对基本矛盾中派生出来的。

五四运动爆发，唤醒了巴金。各种广泛传播的“主义”与思潮，在巴金眼前展开了一个崭新的世界，而最先打开少年巴金心扉的就是克鲁泡特金的政论《告少年》与廖·抗夫的剧本《夜未央》。《告少年》的作者克鲁泡特金是 19 世纪 70 年代无政府主义思想家，巴金由于受到他的启蒙而对他的人格以及他的全部著作推崇备至，从此巴金开始研究起安那其主义；而《夜未央》描写的是俄国民粹主义者的革命斗争的生活，巴金对他们的为人民解放而不惜牺牲自己生命的大无畏英雄气概极为钦佩，从此他就大量地阅读了俄国革命民主主义者及民粹主义革命家的传记与著作，这就使巴金早期思想中民粹主义的思想内容得到了加强。由此也产生了无政府主义与革命民主主义的“矛盾”。对于巴金早期世界观中的这种“矛盾”现象，建国以来理论界对此的认识和评价有过一个发展过程。50 年代中期，扬风在《巴金论》中率先提出这个问题，把巴金的前期世界观解释成“革命民主主义”，指出，“巴金与无政府主义思想，无论是那基本的立足点，或其它的政治观点，那差别都是泾渭分明的。巴金所接受的只是无政府主义那些一般的抽象的思想影响，即反对一切束缚，无论是政治的、经济的或道德上的；要求个性解放，即那‘万人享乐的新社会’。……这些思想影响大大地加强了和鼓舞了巴金反对旧制度旧礼教的信心和勇气，帮助了巴金民主主义思想的发展和巩固。所以，巴金把他的全部斗争锋芒指向封建主义和帝国主义，而不是指向中国共产党人；所以，巴金一直是中国共产党人的朋友，而不是敌人”②。扬风的观点很快就在 1958 年的“拔白旗”运动中遭到批判。1976 年之后理论界对此问题重新审视，提出过一些更为科学的判断，诸如，对巴金早期世界观中那真正是属于无政府主义的部分，应该给予具体分析和实事求是的评价。巴金早期世界观实质是“把革命民主主义的内核裹藏在无政府主义的外衣之中”，“虽然他早期世界观中有反动成分，但那革命民主主义的战斗精神却是深深扎根在他的内心深处。由于我国反封建的任务相当艰巨，持续的时间又相当长，这就给他的热情提供了一个广阔的时间和空间。随

① 巴金：《短简（一）·我的幼年》。《巴金全集》第 13 卷，人民文学出版社 1990 年版。
② 扬风：《巴金论》。载《人民文学》1957 年 7 月号。

着历史的发展，他的思想也更加成熟，而一个真正的民主主义者是能够更容易地理解共产主义的。"① 正由于巴金对我国进行民主革命的历史任务有着深刻的理解，因此也就解释了那属于巴金创作风格所特有的火样热情何以历久而不衰的原因。

1923年，巴金从家中出走，离开闭塞的四川来到上海、南京求学，1927年，为了进一步对无政府主义进行"深的研究"，巴金赴法国留学。旅法期间，国际国内发生的两件大事给予巴金很深的刺激。一是国内北伐战争的胜利成果被葬送，使他陷入内心极度痛苦之中，他感到"生活完全失了目标"，"双脚踏进那不可挽救的深渊里去。"② 另一件对巴金有重大影响的事件是，1927年7月，两个被美国政府诬陷犯有抢劫行凶罪的意大利工人，无政府主义者萨柯和樊塞蒂被宣判死刑。樊塞蒂的人道主义思想以及对人类未来社会的坚定信念曾给巴金以极大的鼓舞。他们的被处死这一严酷的阶级斗争现实，和巴金头脑里所接受的那些思想发生了尖锐的矛盾，在极度痛苦之中，巴金开始了他那方式独特的探索活动，他的第一部中篇小说《灭亡》就诞生在这样的时刻。

巴金最早的创作始于发表在1922年7月至11月《文学旬刊》（《时事新报》副刊）和1923年10月《妇女杂志》上的一些新诗和散文。《灭亡》的出世标志着作家文学生涯的正式开始。小说反映的是1926年左右北伐战争之前军阀孙传芳统治下的上海的生活。作品从第一章开始就以阴沉的笔调刻画了一幅阶级对立的血淋淋的图画，在这个背景上，作者塑造了一个恨人类的主人公——杜大心。他有强烈的正义感，有无畏的献身精神；他早年由于爱情生活的不幸离开了家，并"参加了社会主义的革命团体"。人民的苦难与个人的不幸齐集一身，使他变得异常阴郁，孤僻。在一次偶然相会中，他爱上了朋友李冷的妹妹李静淑。然而他所信奉的革命"宗教"却是不容许他去谈情说爱的，这就使他陷入了更深一层的痛苦之中。他平时从事工会革命工作，与他最为相投的是工会办事员张为群。然而就是这样一个热心为群众效力的好青年，却在一次运送传单的过程中被捕牺牲了。张为群的死使杜大心深感愤怒和内疚，他决心为朋友报仇，去刺杀戒严司令。然而刺杀未遂，他反而掉了脑袋，在他死后，李静淑继承了他的遗志，成功地组织了工人的罢工。

《灭亡》发表后，在当时寻求进步的青年读者中间激起很大反响③。在杜大心身上，最突出的特点是"恨人类"，某些论者认为这便是"宣扬极端的个人主义"的典型特征。其实这种"恨人类"的思想仅仅是作家面对着反革命阵

① 汪应果：《巴金论》，第60页，上海文艺出版社1985年版。

② 巴金：《我的眼泪》，《巴金自传》江苏文艺出版社1995年版。

③ 孙沫萍：《读〈灭亡〉》，载《开明》1930年第2卷第24期。

营的疯狂反扑所激起的无比愤懑、“绝望”的情绪。作品详细表现了这个“恨人类”思想的成因。首先，它是植根在“人类爱”的思想之中的。杜大心的前后两首不同的诗《撒旦的胜利》与《一个英雄底死》表现了憎与爱的两种截然对立的态度。杜大心解释说，“在我，这都是从一个共同点出发的”。那么何以会由爱成恨？原因之一就是，残酷的阶级压迫的现实使杜大心对“爱”产生了怀疑，特别是他发觉这种“爱”的理论过去在某些人的嘴里分明含着欺骗的成分。第二个原因就是杜大心对群众的不觉悟感到痛心和失望。在作品中，我们多次看到对落后群众的描写。其次，应该看到，杜大心的“恨人类”思想实际上是有着不很明确但又颇为实在的阶级内容的，因为他所恨的基本上全是剥削者。因此这种“恨人类”的思想虽然被巴金表述得不准确，但基本上还是正确地反映了作者一种阶级意识的新觉醒。明乎此，再来看《灭亡》的主旨，显然不在于宣传安那其主义，而“恰恰表现了作者在严酷的阶级斗争历史事实的教育下世界观中产生的一个进步”①。

“《灭亡》当然不是一部成功的作品”，巴金自己这样说过。然而，在巴金的创作中却自有它的重要意义，它已经表现出巴金小说创作的某些基本特色。诚如作家所说，“我写的是感情，不是生活”②，因此巴金早期作品中大多是作者感情的直接或间接的倾诉；作品并不注重人物个性的刻画，对环境也只作一般的描写，情节线索简单，未跳出“革命＋恋爱”的公式，写景大多带有象征色彩。所以说，它的创作方法还不是充分现实主义的。此外，值得注意的是，在艺术特色上，巴金已经在他的处女作中显示了自己心理刻画的技巧，包括运用“意识流”这种表现手法。

1928年底，巴金离法回国，仍然居住在上海。从1929年到1949年底，他一共创作了18部中长篇小说，12本短篇小说集，16部散文随笔集，还有大量翻译作品。在这当中，中长篇小说无疑代表着巴金建国前创作的主要成就。比较著名的有：《灭亡》(1929)，《死去的太阳》(1931)，《家》(1933)，《爱情三部曲》包括《雾》(1932)、《雨》(1933)、《电》(1935)，《春》(1938)，《秋》(1940)，《火》的第一部(1940)和第二部(1942)，还有《憩园》(1944)，《第四病室》(1945)，《寒夜》(1947)等。巴金本人在谈到自己的创作时，曾经使用过“前期”和“后期”的概念。在前期创作中，巴金自己所喜爱的是总题为《爱情三部曲》的三个中篇，他曾说过这样的话：“我不曾写过一本叫自己满意的小说。但在我的二十几部文学作品里面却也有我个人喜欢的东西，例如《爱情三部曲》。我的确喜欢这三本小书。这三本小书，我可以说是为我自己写的，

---

① 汪应果：《巴金论》，第78页，上海文艺出版社1985年出版。

② 巴金：《谈我的短篇小说》，原载《人民文学》1958年6月号。

写给自己读的。我可以毫不夸张地说，就在今天我读着《雨》和《电》，我的心还会颤动。它们使我哭，也使我笑。它们给过我勇气，也给过我安慰。"[1]《雾》写于1931年夏天，主人公周如水是一个倾向革命的新青年，但是由于封建思想观念的束缚与优柔寡断、软弱的性格特点，他于患得患失中自编自导了一出爱情悲剧。《雨》中的主人公吴仁民属于某个"革命组织"里的成员。作品以较大篇幅描写他与两位女性的爱情纠葛，并在其中穿插着几位革命者之间围绕革命道路的问题展开的争论。《雨》中所写的爱情仍是悲剧性的，甚至有点悲壮的色彩，而革命者所面临的车尔尼雪夫斯基式的"怎么办"问题，仍然未有解答。《电》是整个《爱情三部曲》的总结。如果说《雾》里人物在动摇着，《雨》里人物在矛盾着，那么在《电》里人物则开始懂得冷静地行动。在《电》中，巴金让革命与反革命的搏斗白热化，围绕着E城开展斗争的敌我双方，实际上就是革命者与国民党蒋介石集团的缩影。整个E城的最高统治者是一个新的军阀旅长，反抗他的革命青年也都全部出场。所以巴金后来说："《电》里面的主人公有好几个，而且头绪很多，它很适合《电》这个题目，因为在那里面好像有几股电光接连地在漆黑的天空中闪耀"[2]。作品以吴仁民从S地来到E城开始，引出了女主人公李佩珠。在她身上集中了作家关于革命者的理想。在经过一系列挫折之后，她终于成熟起来，并和吴仁民产生了真正的爱情。

《爱情三部曲》的重要性在于：它是巴金早年对"革命"这一重大的社会问题进行痛苦紧张而又持久思索的总结，它是作家早期世界观的形象化的展现。作品探索了革命的战略、战术、方式、道路，思考了革命者的人生观、政治观以及他们对友谊、婚姻、爱情、家庭等多方面的态度，涉及问题异常广泛，因此是一部巴金心目中所认为的革命者的"生活教科书"。这就是为什么作家早年特别喜爱它的真正原因。

30年代是巴金中长篇小说的丰收期，也是巴金短篇小说创作的高峰期。从1929年他写下第一个短篇小说《房东太太》起，到1936年冬写完《能言树》止，短短八年期间，他一共写下63篇短篇小说，出版了《复仇集》、《光明集》、《电椅集》、《抹布集》、《将军集》、《沉默集》（一）（二）、《沉落集》、《神·鬼·人》和《长生塔》十个短篇小说集。在同时代作家中，如此高产是少见的。这些小说的题材非常广泛，涉及生活面也很宽：从国外到国内，从南方到北方，用作家的话说，"不仅是一个阶级，差不多全人类都要借我的笔来倾

① 巴金：《爱情三部曲·总序》，《巴金全集》第6卷，人民文学出版社1988年版。
② 巴金：《爱情三部曲·总序》，《巴金全集》第6卷，人民文学出版社1988年版。

诉他们的痛苦了"[①]。这些作品虽然写得不够深刻，但也反映了30年代的社会现实，倾吐了人民的心声，起了较大的进步作用。这些短篇小说如果按题材来划分，大致上可归为四类。

第一类作品，数量较多又颇具特色，以反映外国人民的生活为主。这可以说是巴金的一个独特的贡献。把外国人的生活作为主要内容来写并且数量如此众多，在中国现代文学史上，巴金要数第一人。这类作品集中在《复仇集》中。此外，《电椅集》、《光明集》中也有一部分。这些作品大多取材于1927年作家在法国的所见所闻以及1935年作家在日本的经历，另有几篇则是取材于在中国活动的一些外国革命者的事迹。在我们研究作家30年代中长篇小说时，可以明显地看出，凡是他描写国内生活的作品，主旨都在于反帝反封建，反对三座大山对人民的压迫；而在这些反映国外生活的短篇作品中，他却是全力以赴地攻击资本主义制度中一切丑恶的和不合理的现象，同时表达了中国人民和世界人民那种亲密无间的友谊。正像作家在晚年写的《随想录》中所说的那样："我开始写作时有一个愿望就是追求友谊"，"我谈论友谊，绝不是使用'外交辞令'，我是认真地追求它，严肃地对待它。"[②] 正因为作家怀着这个出发点，并带着"人类爱"的丰富感情，他才能在自己作品中刻画出如此众多的栩栩如生的外国人形象。

巴金在这时期创作的短篇小说的第二大类，以反映国内各阶层人民的苦难生活以及他们的反抗斗争为主要内容。作家视野异常广阔，他的笔几乎涉猎中国社会底层的各个角落。其中，反映普通劳动人民生活的作品占最大分量。描写农民生活的主要收在《将军集》和《抹布集》中。当然，由于作家对这方面的生活不很熟悉，因此总的说来，并没有取得较大的成功，但凡与作家生活有过深刻联系的一些农民出身的人物都刻画得相当真切。比如《抹布集》中的杨嫂以及《苏堤》中的船工，作家从他们平凡的品格以及生活中看出了他们的不平凡之处，并且拿他们与小资产阶级出身的知识分子对比，从而进一步看出后者的思想差距。作家把这些普通人称为闪闪发光的"抹布"，表现了自己的民主思想。在反映农民生活的作品中，还有一部分是直接描写农民组织农会与地主阶级及其反动武装进行武装斗争的作品，如《还乡》、《月夜》、《星》等。除了表现农民的生活，巴金的笔触还涉及到煤矿工人、小公务员以及旧中国不同类型的知识分子等形象。所有这些描写，都表现了一个共同的主题：人民在挣扎，人民要反抗。透过它们，我们看到了30年代旧中国一幅惨淡而又严峻的图画。

---

① 巴金：《光明集·序》，《巴金全集》第9卷，人民文学出版社1988年版。

② 巴金：《随想录·里昂》，《巴金全集》第16卷，第92页，人民文学出版社1991年版。

巴金同期短篇小说的第三大类作品是童话，它们收在《长生塔》中。一般说来，童话可以直接作为一种文学体裁单列为一类，然而，巴金的童话有一些并没有多少儿童文学的特点，它只是作家为了便于对社会现实表达自己的看法而借助的一种形式，因此对孩子们并没有多少艺术魅力。比如，《长生塔》中让孩子吃人肉的情节，儿童们看了不仅会害怕，而且也不一定能读懂。巴金在《长生塔》序言里曾这样表达自己写这些"童话"的真实目的："我勉强称它们为童话，其实把它们叫做'梦话'倒更恰当"。其实它是"政治谴责小说"的变种。

巴金短篇小说的第四大类则是反映法国大革命的作品，它收在《沉默集(二)》中。这就是《马拉的死》、《丹东的悲哀》和《罗伯斯庇尔的秘密》。就像作者在《沉默集》序言中所说，"写三篇小说，将百数十年的旧事重提，既非'替古人担忧'，亦非'借酒浇愁'。一言以蔽之，不敢忘历史的教训而已。"

综观30年代巴金的短篇小说，其艺术上与同期其他短篇小说家相比较，还是呈现出一些不同特点。在形式上，巴金多"用第一人称写小说"。这是由于作家所写的内容多半"写的是感情，不是生活"①，而第一人称的写法无疑比较适合抒发情感。在人物塑造上，巴金注重对人的心灵的探索，并从人的心理的角度来透视社会。因此他往往注意人的复杂性格，而不愿作简单的"好人坏人"的伦理判断。从小说的结构上看，巴金早期短篇小说中往往由一个说故事的主人公来对读者娓娓长谈，有时大故事里套小故事，或几个似乎互不相关的故事互相交织，但却表现了共同的主题。

第二节　《激流三部曲》

《激流三部曲》（包括《家》、《春》、《秋》）是巴金的代表作品，特别是它的第一部《家》，具有永恒的艺术价值。

巴金在《〈激流〉总序》中声称，"在这里我所欲展示给读者的乃是描写过去十多年的一幅图画，自然这里只有生活底一部分，但已经可以看见那一股由爱与恨，欢乐与受苦所组织成的生活之激流是如何地在动荡了"。作品所写的正是这样一股生活的激流：一方面随着封建宗法制度的崩溃，垂死的封建统治力量疯狂地吞噬着年轻的生命，另一方面深为革命潮流所吸引的青年一代开始了觉醒、挣扎与斗争的悲壮历程。

《激流三部曲》所反映内容的时间跨度是1919年至1924年，当时中国正处于一个风起云涌的动荡的历史转折时期，背景是当时中国还很闭塞的内地

① 巴金：《谈我的短篇小说》，《人民文学》1958年6月号。

——四川成都。三部曲的第一部《家》，集中展现了封建大家庭制度的典型形态。在高老太爷统治下，这个家庭内部充满着虚伪和罪恶，各种矛盾在潜滋暗长，逐步激化。就在这一背景下，作品描写了高氏三兄弟的恋爱故事。其中高觉慧与婢女鸣凤构成了第一个悲剧事件；高觉新与钱梅芬及瑞珏构成了另两个悲剧事件。这几个悲剧事件虽然原因各异，但在一个基本点上却是共同的：她们都为追求幸福的爱情而和封建礼教及封建专制制度发生了不可调和的矛盾，从而导致了她们的悲剧命运，特别是，她们的不幸都与高老太爷直接间接地相联系着。鸣凤的故事在全书中起着重要的作用，她的死激化了家庭内部的矛盾，直接唤醒了它的第一个叛逆者——高觉慧。鸣凤的死与觉慧的叛逆标志着这个家族已走向盛极而衰的转捩点。在觉慧的直接影响帮助下，高觉民起而抗婚，并取得了胜利，从而进一步暴露了封建专制主义色厉内荏的虚弱本质。随着全家至高无上的"君主"——高老太爷的死亡，各种腐朽的东西统统明朗化、公开化了，原先隐匿着的各种矛盾冲突统统爆发出来。于是，一方面是封建势力蛀虫般地对高家的腐蚀，另一方面是以觉慧、觉民为代表的对高家统治原则的公然反抗，它们都在同时加速地进行着，并构成了两把各自向着相反方向撕裂的钳子，把高家温情脉脉的情感纱幕撕得粉碎。《家》的巨大成功，有力地实现了作者写作的初衷："我要反抗这个命运"，"我所憎恨的并不是个人，而是制度"，"我要向一个垂死的制度叫出我的 J'accuse（我控诉）!"①

三部曲的第二部《春》主要描写的是淑英抗婚的故事以及与之相对的蕙表妹的悲剧事件。同样写的是爱情，但《春》和《家》中所描写的内容已有显著不同。《春》不是表现为对美好婚姻的追求以及这一追求实际上不可能实现的矛盾，而是表现为不合理的、丑恶的婚姻制度对妇女的摧残以及作者对封建专制的婚姻制度的控诉与批判。淑英和蕙一样，受父母、上司之命，要与自己从未见过的、声名狼籍的男人完婚，不敢反抗的蕙生病致死，而淑英则因受时代、新思潮的影响，在觉民、觉慧的帮助下，逃出了封建大家庭的囚笼。这里，《春》实际是表现了专制制度下妇女解放的主题，同时，在另一方面，它也使读者看到，反叛者的队伍扩大了。旧家庭的统治者也转到第二代克明的身上。但统治力量已大不如前了。

三部曲的最后的一部《秋》，表现了旧家庭分崩离析、"树倒猢狲散"的结局。这主要是通过对高家第二代、第三代的道德加速腐化以及整个高家已后继无人的描写显示出来的，作品自然地把注意力放到第三代的命运上，描写了周枚与高淑贞的悲剧以及觉英、觉群的堕落。在这里，着重抨击了专制主义假手封建礼教腐蚀、摧残青少年的罪恶。随着第二代家长克明的死亡，整个大家庭

① 巴金：《关于〈家〉》，《巴金全集》第1卷，第442页，人民文学出版社1986年版。

的重担已经找不到任何人来承担了，因为就连长房的承重孙觉新也起来反抗了。《秋》的主题可以说着重揭示了封建专制主义精神支柱的崩溃。

在《激流三部曲》所塑造的众多人物形象群体中，高觉慧无疑是最具有重要意义的一个。他是一个新人的典型。他从朴素的对劳动者的爱和对封建制度的恨出发，走到资产阶级改良主义和民主主义，最后又走向社会斗争。作者通过这个思想发展过程，展示了近百年来中国先进知识分子所共同经历的思想历程。

觉慧的形象是活生生的，富有真实感的，他身上的那些长处和短处都是那个时代的先进青年所特有的。他爱国，追求科学与民主，因而他不信神，反对专制主义。他平时不乘轿子，并能爱上婢女鸣凤，归根结蒂还是出于民主精神的指导。但是，他并不是已经彻底树立了无产阶级世界观、彻底背叛地主阶级的英雄，他的思想里仍然有少数剥削阶级的东西。比如，他对鸣凤的爱情就远不及鸣凤对他的爱那么坚定和忠贞。在这个问题上，他一直是犹豫不决的，最后在关键时刻他恰恰忘掉了自己先前的承诺，反而在痛苦之余决定“把那个少女放弃了。”这样的描写完全符合当时的历史条件。因为觉慧所处的环境仅仅是能够形成具有民主思想的爱情观念的环境，但还不是能够实践这种爱情观念的环境。尽管觉慧的爱情观念已完全摆脱了封建阶级的情趣，开始把鸣凤的价值即人的价值放到了中心位置，但他实际上却不可能逾越那一道阶级的垒堑。他最后离家出走前的心情也是十分真实的，他和高老太爷思想上虽属不同的营垒，但他们毕竟是祖孙关系，他那恋恋不舍的心情正表现了他身上人性的一面。

觉慧在作品中的作用在于，首先他揭示了主题。这个形象表明，只有革命才是唯一的出路，逃离家庭、个性解放，仅仅是第一步而已。在这方面，巴金显然超过了同时期一般作家的思想水平。其次是，觉慧作为高家的第一个掘墓人，以后在《春》、《秋》中仍不断地给这个家庭以巨大影响，这就使他成为高公馆内部这股汹涌“激流”的原动力。

质言之，觉慧是20世纪初在新思潮冲击下由五四运动首先唤醒的中国人，是封建主义大胆的、勇敢的叛逆，也是满怀热情的、不成熟的革命者。

《激流三部曲》还塑造了一个在专制主义重压下的病态灵魂——高觉新。他是一个重要的贯穿全书的中心人物。觉新的典型意义在于，他的软弱动摇的性格完全是封建专制主义及封建家族制度所造成的，他的悲剧集中反映了这种制度对健康人性的戕害。觉新原先是一个相貌清秀、聪慧好学的青年，思想进步，心地善良、正直、忠厚，应该说是很有前途的。但是实际上他却因为父亲的一句话，因为择偶时一次荒唐透顶的拈阄而把前途断送了。他的聪明才智被用来做三亲六故的婚娶、丧葬、陪客、庆典的主持或帮手，必须依着长辈的意

志躬行他所反对的那一切。他会变成这样，完全是由家族制度决定的。觉新是长房长孙，亦即“承重孙”，大家庭的未来这主要责任应由他来负。这种家庭结构就决定要觉新来维护这个制度，并处处对这种家庭机制起保证作用。这样，现实和理想就出现了尖锐的冲突，于是就造成了觉新性格的两重性。作品正是通过觉新人格的分裂来控诉这种大家庭制度。

觉新身上也表现出在封建专制主义重压下我们民族的懦弱苟且的国民性。鲁迅对这种性格生成的原因，有过精辟的论述。他认为根源就在于封建等级制度以及封建传统思想的毒害，这两者结合起来就成为强大的政治力量和思想统治的力量。觉新所处的环境，上边有冯乐山、高老太爷，还有克明、克安、克定等长辈，他们像高高的金字塔重重地压在他的头上，使他动弹不得。除此之外，在觉新的周围还有一个无形的刽子手，这就是封建观念，这是觉新无法克服的又一道障碍。正因为处处怕别人说闲话，时时考虑光宗耀祖，担心高家从他手中败落，害怕承担不孝的罪名，如此等等，他每次总是自告奋勇地把头往绞索中伸去。觉新的事事退让的心理就在这种环境里形成了。

作为《激流三部曲》中塑造得最有个性的艺术形象之一，巴金对觉新的塑造很注意挖掘其内心的复杂性：从表面看来，觉新只是个动摇的人物，实际上他内心里却经历着新旧两种观念的激烈冲突。巴金把这种冲突写成是民族心理积淀在西方民主思想冲击下的痛苦挣扎，从而体现出历史的深度。为了写好人物的心理活动，作者还让觉新大段倾诉自己的内心情感，并用了很多富有人情味的细节回忆，强烈地衬托出人物心境。巴金也十分注意表现觉新的人性美，他与瑞珏在不幸中相濡以沫的爱情描写构成了作品中极为动人的篇章。觉新作为新文学史上动摇型的代表，中国“多余人”的代表，其艺术魅力是不容低估的。

《激流三部曲》不仅在思想上达到了相当的高度，而且在艺术上也取得了高度的成就。这同巴金深厚的中外文学修养密切相关。《激流三部曲》显示出《红楼梦》的深刻影响。同时巴金也自述“在中国作家中，我可能是最受西方文学影响的一个。”① 对巴金创作产生重要影响的外国作家中有左拉、罗曼·罗兰、卢梭、伏尔泰、雨果、莫泊桑、屠格涅夫、托尔斯泰、陀斯妥耶夫斯基、赫尔岑、契诃夫和高尔基等等一长串名单。最早影响少年巴金思想的当然是克鲁泡特金的《告少年》与廖·抗夫的《夜未央》。1928 年巴金在法国开始发表小说，“我忘不了的老师是卢梭、雨果、左拉和罗曼·罗兰。我学到了的是把写作和生活融合在一起，把作家和人融合在一起。我认为作品的最高境界是二者

---

① 巴金：《答法国〈世界报〉记者问》，《巴金论创作》第 684 页，上海文艺出版社 1983 年版。

的一致，是作家把心交给读者。”① 巴金创作时最受影响的是欧美革命家的自传及类似的作品，如《牛虻》、妃格念尔的《回忆录》、赫尔岑的《往事与回忆》。通过体味这些作品，他开始懂得怎样表达自己的感情。从《灭亡》到《爱情三部曲》，已形成了巴金小说创作的一些共性。这些作品中的重要人物往往是作家自我感情的投影，其中的生活带有很强的作家主观想象的色彩，有些甚至像是外国生活的翻版。这些作品中还形成了巴金所独具的“忧郁的”“哭诉的调子”②。这一抒情笔法表现了巴金多愁善感的心灵，感染了那一时代的青年。在巴金创作成熟期的代表作《家》中，托尔斯泰、屠格涅夫的影响依然可辨。巴金说：“主要是《复活》——我的《家》就受它的影响”③。《家》中的心理描写、忏悔意识，高觉慧与鸣凤关系的描写都令人想到《复活》中聂赫留朵夫与玛丝洛娃。屠格涅夫对巴金创作的影响之大，使巴金被称为“中国的屠格涅夫”④，形成了巴金小说的抒情笔调和对少女心灵美的发现与抒写。而左拉小说从《卢贡——马卡尔家族的命运》到《崩溃》，借一个家族贯穿着展开了资产阶级的盛衰史，托马斯·曼的《布登勃洛克一家》“他写了一个家族的四代人，写了这个家族的最兴盛的时期，也写到了最后一个继承人的夭亡”⑤，以及中国古典家族小说《红楼梦》，这些都直接启发了巴金创作《家》以及整个《激流三部曲》的宏伟构思。《激流三部曲》围绕高氏家族的盛衰史刻画了众多的人物，他们的悲剧命运给读者以强烈的心灵震撼，小说的艺术特色是真正属于巴金的。

“家即社会”的情节典型化原则。在克鲁泡特金等人看来，家庭就是社会的缩影。巴金接受这一看法，将高家作为整个社会的代表或“缩影”来写，从中反映出19世纪末20世纪初旧中国的整个社会动态，反映出时代的本质规律。高公馆里，发生在主仆之间，新老两代之间，夫权统治和妇女反抗的斗争之间，新旧思想以及主子内部矛盾关系之间的错综复杂的对抗，就是当时社会上各种尖锐矛盾的缩影，而高家的金字塔形的权力结构就集中体现了几千年中国社会封建专制主义的法则。这样，作品就达到了很高的典型化程度。

注重发掘人情美与抒情化人物塑造方法。《激流三部曲》描写的人物光有名有姓的就有60多个，他们性格鲜明，面目殊异。巴金塑造这些人物，不似茅盾写人重在多侧面表现，也不似老舍重在形神兼备上塑造人，而是重在刻画

① 巴金：《我要奋笔写下去》。

② 巴金：《答法国〈世界报〉记者问》，《巴金论创作》，第680页，上海文艺出版社1983年版。

③ 巴金：《答法国〈世界报〉记者问》，《巴金论创作》，第680页，上海文艺出版社1983年版。

④ 尼科尼斯卡娅：《巴金作品概论》。

⑤ 巴金：《巴金论创作》，第246页，上海文艺出版社1983年版。巴金称这本书是“近代文学中不朽的名著”，“他的确是一个伟大的艺术家。”

人物的心灵美、人性美，重在传情上。巴金笔下的人物，性格比较单纯，但这是丰富中的单纯，是外形和内心高度统一的单纯。以鸣凤、瑞珏和梅这三位女性为例，作品让她们都和“梅花”发生联系——鸣凤在梅园采梅，瑞珏爱画梅，梅表妹则以梅为名，从而表现她们“质本洁来还洁去”的梅花品格。同时又着重展示她们的内心活动——鸣凤是大段内心自白，瑞珏通过日记，梅则是长篇的内心倾诉，这些心理活动都有一个共同点，即在最困难的时候也想到别人，想到对方，从而表达了巴金毕生以求的一个“爱”字。这就使这三位女性形象极其感人。这与巴金偏爱屠格涅夫作品有关。巴金与屠格涅夫在人生态度、艺术旨趣方面有许多相似之处，他比较多地吸收屠格涅夫抒情小说的艺术经验。例如小说的松散化结构与散文语言，情节的发展是让人物自己来行动并无预设的人物行动提纲，这同茅盾写《子夜》像巴尔扎克先编详细提纲的做法不同，巴金的长篇结构缺点是松散，长处在于便于人物抒情，独具一格的抒情正是巴金的艺术魅力。他们都长于表现青年的心灵，特别是挖掘少女的心灵美。屠格涅夫擅长塑造一些哈姆雷特式的优柔寡断的“多余的人”的性格，他还“时常使软弱、动摇的男子与精力充沛、意志坚强的女子结婚”。巴金小说中女性心理内涵往往强于男性。屠格涅夫的影响形成了巴金小说特具的抒情风格，“优郁的”“哭诉的调子”。这些，在《爱情三部曲》中已形成特色，在《激流三部曲》中对整体的现实主义艺术更成熟地融合了。

以事件为主线索，以场面串连故事的结构特点。《家》中的学潮、过年、军阀混战、鸣凤之死……《春》中海儿之死、蕙的婚礼、淑英出走……《秋》中的梅的婚礼、蕙的安葬直至大火、分家，这些大大小小的事件联结在一起，构成了网中的结，并通过场面的描写把各种人物汇聚拢来，再往下一个事件推去。而前后场面常有所呼应，形成作品的完整性。

带有作家强烈道德判断的风俗画描写。对吃年夜饭的描写，对放花炮的描写都异常精彩，但作家的目的全在于揭示这些风俗画后面的阶级对立，因此作家写它的目的在于否定这些风俗画。这同沈从文的风格就全然不同了。

《激流三部曲》在现代文学史上占据着极其重要的地位。

《激流三部曲》是反映五四运动的长篇小说。五四运动是中国近代历史上的伟大事件，遗憾的是文学作品却没能够加以刻画。《激流三部曲》虽然不是直接描写五四运动的，这场运动仅仅是作品的背景，但是它却充分表达了五四的时代精神，反映了那一代青年人的奋起和追求，表现了新观念在我国土地上的诞生。因此，《激流三部曲》就成为我国现代文学中描绘五四时代的一幅杰出的社会生活的插图。

《激流三部曲》是我国现代文学作品中描写封建大家庭的兴衰史并集中抨击封建专制主义制度的小说。对封建专制主义及封建家族制度的攻击是从鲁迅

就开始的，这一主题从我国现代小说诞生起，就吸引了进步作家的注意。然而，继鲁迅之后，真正把这一主题加以推进并取得重大发展的，也唯有巴金的《激流三部曲》。这部作品全面面深刻地揭示了封建专制主义的特征、弊端和罪恶，指出了它必然灭亡的命运。《激流三部曲》就成了中国现代文学史上抨击封建专制罪恶制度的一座丰碑。

《激流三部曲》对中国现代长篇小说这一体裁的发展具有重大的作用。《激流三部曲》以及老舍的《骆驼祥子》、茅盾的《子夜》、李劼人的《死水微澜》、《暴风雨前》、《大波》三部曲在30年代先后问世，它们以各自卓异的艺术风格标志着中国现代长篇小说的成熟。

第十三章　30年代小说（五）

第一节　沈从文创作道路

1933年至1934年，中国文坛上发生了一场有关“京派”与“海派”的论争。1933年10月沈从文在其主编的《大公报·文艺副刊》第9期发表《文学者的态度》，指责“在上海赋闲”的作家商业化的“玩票白相精神”，引发了这场论争。是年12月上海《现代》主编之一苏汶在该杂志4卷2期发表《文人在上海》，回敬了沈从文这个“北方的同行”，反对“用‘海派文人’这名词把所有居留在上海的文人一笔抹杀”。这场论争引起了鲁迅的批评，他指出：“要而言之，不过‘京派’是官的帮闲，‘海派’则是商的帮忙而已。”[①] 其他左翼作家如胡风、姚雪垠等也撰文批评了这两派的一些不良倾向。显然，这场论争涉及到的是分居北京、上海的一些作家（并非全体）身上的不良倾向。但到后来，“京派”与“海派”的外延、内涵有所变化，它们分别成为以作家居住地为划分依据的作家群体和文学流派的代名词。“京派”指30年代前后新文学中心南移上海后继续在北京活动的一个自由主义作家群。其主要阵地有《骆驼草》、《大公报·文艺副刊》、《水星》、《文学杂志》。“京派”作家追求艺术的健康与纯正，多在乡村与都市的对照中建构自己的审美天地，具有乡野的平和质朴之美。“京派”小说的代表作家有废名、沈从文、凌叔华、萧乾等，其中以沈从文的成就为最大。“海派”除沈从文当年特指的张资平、曾今可、章衣萍等海派商业文人外，在这里主要指20年代后期开始活跃于上海的新感觉派。

沈从文（1902～1988），湖南凤凰县人。原名沈岳焕，笔名休芸芸、甲辰、懋琳、璇若、上官碧等。他出生于行伍世家，身上流淌着汉、苗、土家等民族的血液，湘西秀丽的自然风光和少数民族长期被歧视的历史，使他形成了特殊

---

① 鲁迅：《“京派”与“海派”》，《鲁迅全集》第5卷，第432页，人民文学出版社1981年版。

的气质，既富于幻想，又在心灵上积淀着沉痛隐忧。他6岁入私塾，小学毕业后入伍。此后在长达5年多的时间里辗转于湘川黔边境和沅水流域，广泛了解社会生活，积累了宝贵的生活经验和创作素材。在这段时间里，他当过卫兵、班长、司书、书记等，亲眼目睹了湘兵的勇猛威武，也感受到了嗜杀者的残酷暴戾。在沅州东乡清乡时，清乡队伍“杀了那地方人将近一千。怀化小镇上也杀了近七百人”[①]，年轻的沈从文过早地直面着生活中的鲜血和阴暗，反促使他以后在形诸笔墨时形成了一种追求生活真、善、美的艺术品格。1922年受五四余波之影响，只身离开湘西来到北京，升学未成便开始学习写作。1924年底开始发表作品。1928年在上海与胡也频、丁玲合编文学刊物《红黑》。1930年起，先后在武汉大学、青岛大学任教。1933年返回北京，9月接编《大公报·文艺副刊》，并主持《大公报》文艺奖，有力地扩大了京派的影响。抗战爆发后任西南联大教授，胜利后为北京大学教授，并主编《大公报》、《益世报》的文学副刊。建国后曾在历史博物馆为展品写标签，后从事文物研究，出版有《中国古代服饰研究》等著作。

沈从文是一位多产作家，30年代是作为小说家的沈从文创作最丰盛的时期，他一生中的30多个集子大都出于这个时期。而1934年创作的中篇小说《边城》、1938年创作的长篇小说《长河》（第一卷）及其他许多优秀短篇，则标志着沈从文小说创作的成熟。他以自己的丰硕的创作成果为京派小说的发展作出了重要的贡献。

与左翼文坛注目于社会历史之“变”不同，沈从文却潜心于表现“于历史似乎毫无关系”[②] 的人性之“常”。他认为“一个伟大作品，总是表现人性最真切的欲望！”[③] 并称自己创作的神庙里“供奉的是‘人性’。”[④] 这种表现人性之“常”的创作宗旨，决定了他的创作疏政治而亲人性，即主要不是从政治经济的角度，而是从伦理道德的角度去审视和剖析人生。他在创作中正是高扬着这种道德意识去抨击现代异化的人性，讴歌古朴美好的人性的。这构成了沈从文小说创作的主题。沈从文的这种审美选择外化在小说题材领域中。他的小说可分为两类：第一类是写城市与知识阶级的，第二类是写乡村与抹布阶级的。沈从文的这种题材取向与他先乡村后都市的独特的人生道路相关，也与他自己的角色认知相关。他一再宣称：“我实在是个乡下人……乡下人照例有根深蒂固永远是乡巴佬的性情，爱憎和哀乐自有它独特的式样，与城市中人截然不

---

① 沈从文：《从文自传·清乡所见》，《沈从文文集》第9卷，第159页，花城出版社、香港三联书店1984年版。下引《沈从文文集》版本皆同此。

② 沈从文：《湘行散记·一九三四年一月十八日》，《沈从文文集》第9卷，第254页。

③ 沈从文：《创作杂谈·给志在写作者》，《沈从文文集》第12卷，第110页。

④ 沈从文：《〈从文小说习作选〉代序》，《沈从文文集》第11卷，第42页。

同！他保守，顽固，爱土地，也不缺少机警却不甚懂诡诈。"[①] 事实上，经历过五四启蒙，已成为现代都市知识者的沈从文不可能再是严格意义上的"乡下人"，但自称"乡下人"的角色认知，却一方面使他依恋于对"乡下人"生活的体认和再现，从而使之成为湘西生活的自觉的叙述者，另一方面又使他在打量自己跻身其间的都市生活时自觉地保有"乡下人"的目光和评判尺度。"乡下人"的目光既在一定程度上决定了沈从文小说的题材取向，也使其小说的两类题材在对立互参的总体格局中获得了表现。它们相互对比、相互发明，前者使后者"具有了理想化了的形态"，面后者则使前者"真正呈现出病态"。[②]

展现这一病态世界的，可以《绅士的太太》、《八骏图》、《某夫妇》、《大小阮》、《有学问的人》等为代表。《绅士的太太》一文开头写道："我不是写几个可以用你们的石头打他的妇人，我是为你们高等人造一面镜子。"这实际上可视为沈从文城市知识阶级题材小说的一个总的序言。在这类小说中，他从一个"乡下人"的眼光出发，用这面镜子映照出了上流社会道德沦丧的种种面影，以自然人性的道德尺度鞭挞了衣冠社会人性的堕落和扭曲。《绅士的太太》以冷隽的笔调揭露了两个绅士家庭内部绅士淑女们的种种丑行：绅士在外偷情，太太出于报复与另一绅士家的少爷通奸；而那位少爷在与父亲的三姨太乱伦的同时，又宣布与另一名媛订婚。物欲横流的高等人精神空虚、道德堕落，已异化为两足的低等动物。与《绅士的太太》揭露高等人的堕落不同，《八骏图》则以犀利的讽刺之笔画出了八位教授的精神病态（性变态）。受现代文明的压抑，他们生命活力退化，性意识已经严重扭曲；表面上道貌岸然，内心深处却龌龊不堪。"八骏"之一教授甲在蚊帐里居然挂着一幅半裸体的香烟广告美女画；主人公达士先生（也是"八骏"之一）在热恋之中，竟因另一对美丽眼睛的诱惑而推迟了归期。这群"近于被阉割过的侍宦"急需由作为自然人生象征的海来治疗。在这篇小说中提出的"侍宦"观念，是沈从文笞挞中国文化传统的最着痛处的一鞭。虽然它取的只是性爱的视角，却涉及到了中国文化生命力萎缩这一广泛的文化现象。自以为深得文化真谛的教授们被传统文化的绳索牢牢捆缚住，导致了人性的残缺，并由此导致了人格的分裂。他们（同时也是他们所代表的文化传承）"营养不足，睡眠不足，生殖力不足"，这是一种文化的倒退。既要恢复生命的活力，又不要堕落为行尸走肉，这是沈从文这类小说从反面呈现出的道德价值取向。这种价值取向在第二类小说中得到了正面的显现。

---

① 沈从文：《〈从文小说习作选〉代序》，《沈从文文集》第11卷，第43页。

② 参见赵园：《沈从文构筑的"湘西世界"》，《论小说十家》，第126页，浙江文艺出版社1987年版。

在这类由乡村和抹布阶级构筑起来的“湘西世界”中，沈从文正面提取了未被现代文明浸润扭曲的人生形式。作为对这种人生形式表现的极致的，便是对所谓“神性”的赞美。在沈从文的美学观中，“神性”就是“爱”与“美”的结合，这是一种具有泛神论色彩的美学观念。他认为：“我过于爱有生一切。……在有生中我发现了‘美’”；而“美”即“或由上帝造物之手所产生”，它就是“可以显出那种圣境”的“神”①。既然“爱”与“美”就是“神性”，因此可以说在沈从文作品中神性就是人性的最高表现。《龙朱》、《媚金·豹子·与那羊》、《神巫之爱》和《月下小景》以民间传说和佛经故事铺衍成篇，从未有现代文明之前的历史中寻绎理想的人生形式，借此赞颂了人性的极致——“神性”。这些作品中洋溢着外化民族青年男女真挚、热烈、活泼的生命活力，作者借此讴歌了浪漫的野性的原始生命形态。《龙朱》叙写白耳族王子龙朱与黄牛寨公主的恋爱故事。龙朱是美的化身，他“美丽强壮如狮子”，“是美男子中之美男子”；也是爱的载体，他爱得热情，也爱得美丽。《媚金·豹子·与那羊》写爱的英雄豹子与“顶美的女人”媚金约会，因发生误会，先后拔刀自尽，为“爱”和“美”双双殉葬。《月下小景》的男女主人公为了爱的本能发生两性关系，又为反抗旧习俗服毒自杀。在这些小说中，沈从文借助于传说、故事的素材，用浪漫的手法表现了自己对人性真谛的思考，借“神性”宣扬了自己的生命哲学。这里作者“蕴藏的热情”是明显可见的，但是，我们亦应看到“那作品背后隐伏的悲痛”②。把健全的人生形式放到带原始特征的文化环境中去表现，这是作者的睿智，也是作者的无奈。当他把这种原始的生命形态放到“地方的好习惯是消灭了，民族的热情是下降了”③ 的现代环境中来表现时，由这种生命形态所引发的人生悲喜剧就出现了。《柏子》、《会明》、《灯》、《丈夫》等篇，在对“乡下人”性格特征的展现中，对湘西乡村儿女人生悲喜剧进行了价值重估。这些作品中的“乡下人”，其道德风貌与人生形式与过去的世界紧密相连，俨然出乎原始的文化环境，他们热情、勇敢、忠诚、正直、善良，德行品性纯洁高尚，合乎自然。但是，与此相伴随的理性的愚昧又使他们无法适应受半殖民地半封建文化形态冲击的现实环境，无法把握自己的人生命运，从而导致其精神悲剧。这种精神悲剧不但表现在他们对悖于人性的雇佣制、童养媳制和卖淫制等丑陋社会现象的顺应，更表现在对自我实存状态的无知和对自我命运的无从把握上。作者以悲痛的心情写出了他们身上极其平凡、琐碎的一面。无论是柏子的“从不曾预备要人怜悯，也不知道可怜自己”，会明的为了

① 沈从文：《烛虚》，《沈从文文集》第11卷，第277页。

② 沈从文：《〈从文小说习作选〉代序》，《沈从文文集》第11卷，第44页。

③ 沈从文：《媚金·豹子·与那羊》，《沈从文文集》第2卷，第395、396页。

"可以发三个月的津贴"而盲目"冲上前去"，还是老兵的奴隶式的忠诚，乡下丈夫对失去丈夫权利的懵然，都反映了作者在价值重估中对乡下人生存方式的沉痛反省。在对乡下人生存方式的价值重估中，较有深度的是《萧萧》。主人公萧萧的生命始终处在被动的人生状态。作为童养媳，她没有人身自由，也无法把握自己的人生命运。在失身怀孕之后，面临的将是沉潭或发卖的命运。只是因为偶然的原因，才幸免于难。作品结尾处，饶有深意地写到萧萧的大儿子又在迎娶年长六岁的媳妇。生命的悲剧在不断轮回，根因就在于乡下人理性的蒙昧；作品中祖父对女学生的嘲弄、奚落正说明了这些乡下人与现代文明的隔绝以及由此而导致的理性缺失。

出于对过去人生形式追忆的茫然和对现实人生形式探索的失落，沈从文在想象中（这应该算是"未来"）用理想之光烛照湘西人生历史图景，再造了完美的人生形式，以《边城》和《长河》唱出了理想的生命之歌。《边城》是沈从文的代表作，也是支撑他所构筑的湘西世界的柱石。它通过一个古朴曲折的爱情故事表现了对理想的人生形式的追求。与《边城》描绘的静态画面不同，写于抗战时期的《长河》（第一卷）是在动态的现实中展现乡野素朴的人生形式的。它描写沅水辰河流域一个盛产桔柚的乡镇，乡风淳朴，生活如一潭静水。最初搅动这潭静水的是传闻中的"新生活运动"，天真单纯的人们把"新生活"与兵荒马乱相联系，心理上罩上了一层阴影。真正威胁桔乡宁静的，是驻镇的保安队和强买强卖、为非作歹、对夭夭动了邪念的保安队长。沈从文在倾心营构理想的人生形式时，清醒地意识到了外在于湘西的现代世界的喧扰和威胁："'现代'二字已到了湘西"，湘西在变化中见出堕落趋势："最明显的事，即农村社会所保有那点正直素朴的人情美，几几乎快要消失无余，代替而来的却是近二十年实际社会培养成功的一种唯实唯利庸俗人生观。"① 小说在较《边城》更为广阔的历史背景中，写出了社会历史之变，以此映衬了乡间素朴美好的人生形式之"常"；老水手的愚憨、质朴，滕长顺的义气、公正，三黑子的雄强、不屈，夭夭的活泼、乐观，都表现了美好人性面对生活剧变时的不同应对形式。虽然这里的农民的性格灵魂在时代的大力挤压下不能不失去原有的素朴所表现的样式，但人性之美好仍然令人神往，于此，《边城》的神韵依然可见。这应该是沈从文为了"取得人事上的调和"而加上的"一点牧歌的谐趣"之所在。② 他把对未来的希望寄托在几个小儿女性情的天真纯粹上，希冀借此重新燃起年青人的自尊心和自信力，重造民族品德。这是沈从文面对日益衰颓的现实所作的"庄严与认真"的生命思索，是一种伴随着沉痛感慨和深

① 沈从文：《〈长河〉题记》，《沈从文文集》第7卷，第2页。

② 沈从文：《〈长河〉题记》，《沈从文文集》第7卷，第6页。

切忧虑的理想形式。作者就是这样，通过对“这个地方一些平凡人物生活上的‘常’与‘变’，以及在两相乘除中所有的哀乐”① 的描写，讴歌了具有朴素道德美的人性，同时也为在时代大力挤压下美好人性的行将失落唱出了一曲沉痛的挽歌。

沈从文是一位有着独立性的作家。他的小说在过去、现在和未来的历史长河中，在乡村和城市的题材空间里，通过人性世界（包括“神性”世界）和病态世界的对比，严肃地探讨了人生，讴歌了健全的人生形式，从而构成了一个从伦理道德角度去表现人生之“常”的独立自足的艺术系统。他的文学理想不是从政治经济角度探索社会进步的道路，而是从人性角度去寻求重造民族品德的门径。在充满血与火的“变”的时代里有意回避从政治经济角度去表现尖锐的社会斗争，既不可避免地与时代文艺主潮严重脱节，也不可避免地影响了剖析人性的深度。单纯的道德评价极容易导致对宗法式社会的美化，对现代生活的否弃。从社会历史的角度看，这不能不带有一种落后的性质。但是，我们也应该看到沈从文文学理想的积极的一面。这首先造就了作为文学家的沈从文的为别人所难以替代的独特性，使他在现代文学的交响乐中保持了自己的独特的声音。尤为重要的是，他的小说在探索理想的人生形式时贯注了关于人的改造的思想。他继承了“五四”时期“人的文学”的观念和“改造国民性”的传统，他所坚持的是现代意义上的人性立场和文化精神。虽然他借以展示自我现代理想图式的是一个文化不发达的乡村世界，因而往往只能对照病象、探索病因而很难令人信服地直接化为变革现实的力量，但这触及到了20世纪中国文学改造民族性格的基本命题。他企盼通过民族品德的重造，进而探索“中国应当如何重新另造”②。这是他作品中富于积极意义的现代思想。正是这一点在使其作品题材偏离时代文艺主潮的同时，又保持了它的现代品格。这正是沈从文小说意蕴的复杂性所在。

尽管沈从文是一位从湘西山水中走出来的作家，他也一直自称为“乡下人”，但这并没有影响他广泛吸收外国文学的汁液，丰富自己的艺术表现手段。他在谈到自己所受外国文学影响时曾自述“较多地读过契诃夫、屠格涅夫作品”，尤其对屠格涅夫的《猎人笔记》“把人和景物相错综在一起”的手法颇为赞赏，“认为现代作家必须懂得这种人事在一定背景中发生”的情况③。如果说他对契诃夫的接受主要体现于对小人物、对平民众生的关注，那么，他对屠格涅夫的接受则主要体现于他小说的抒情性与自然性。在一定程度上，屠格涅

① 沈从文：《〈长河〉题记》，《沈从文文集》第7卷，第5页。

② 沈从文：《若墨先生》，《沈从文文集》第4卷，第299页。

③ 凌宇：《沈从文谈自己的创作》，《中国现代文学研究丛刊》1980年第1期。

夫小说中表现出的那种自然与人相契合而散发出的浓郁诗意激发了沈从文的创作冲动。正是湘西山水自然的孕育与外在因素的激发，才使沈从文建构了他的湘西世界，并逐渐形成了他独特的艺术风格。他的小说呈现出一种温柔淡远的牧歌情调。在题材的选择上，他不愿写“一摊血一把眼泪”，而喜欢用微笑来表现人类痛苦[①]。即使写国民党政府的杀戮青年，如《菜园》、《大小阮》等，也是把这一背景推远，从侧面写去。他最擅长描写的是本身就富有牧歌因素的爱情，如《雨后》、《三三》、《边城》等。在描写这类题材时，他又从“人与自然的契合”的泛神论思想出发，故意淡化情节，以清淡的散文笔调去抒写自然美。如《边城》对酉水岸边的吊脚楼，茶峒的码头、绳渡，碧溪的竹篁、白塔等都作了细致的描绘，精心勾画出一幅湘西风景图和风俗画。加上作者在描写时又喜欢用一种温柔的笔调出之，这就创造出了独特的审美意境，酿就了他的小说的清新、淡远的牧歌情调。这种牧歌情调是对应于其理想的人生形式的。但是沈从文深知理想的人生形式只能存在于“理想”之中，现实中这种朴素的人性美正在日渐泯灭，因此在歌唱这些牧歌的同时，他又渗进了一丝沉郁、一缕隐痛，致使其温柔平和的牧歌中又混合着一层淡淡的悲愁。如《长河》在展现30年代初湘西社会的宁静被打破的现实中，就带上了一种感伤的情调。

重视创作主体情绪的投人，追求小说的抒情性，也是沈从文小说的重要特色。沈从文非常重视创作主体的情绪对于创作的作用，认为“真正搞文学的人，都必须懂得‘五官并用’不是一句空话!”作家应“习惯于情绪体操”[②]。沈从文的小说常常直截地把主体情绪投注到人象和物象之中，使之带上鲜明的情绪色彩；或者借助于记“梦”和象征曲折地表达主体的情感评价，酿造浓郁的抒情性。沈从文在《烛虚·小说作者和读者》中认为小说包含两个部分：“一是社会现象”，“二是梦的现象”；写小说“必须把‘现实’和‘梦’两种成分相混和”。从总体上看，沈从文小说有很强的写实性。《柏子》、《萧萧》等对人生实存状态的描写，都是一种现实主义的把握。在这些写实性小说中，沈从文把自我情绪投注到柏子和萧萧等人物的身上，使之均着我之色。同时，沈从文小说为了追求理想的人生形式又自觉地掺人了“梦”的成分，因而又具有鲜明的浪漫主义特征。《月下小景》写爱情悲剧，却用男女主人公含笑殉情作结；《边城》将人物和环境都作了理想化的处理，都可以分明看出作者主观理想的张扬。为了强化抒情性，记“梦”之外，沈从文小说还善用象征。《菜园》里的菊花，《夫妇》中的野花，《八骏图》中的大海，其涵义都超越了形象本身。至于《边城》更是一种整体的象征。不但白塔的坍塌和重修分别象征着古老湘

① 沈从文：《废邮存底·给一个写诗的》，《沈从文文集》第11卷，第303页。

② 沈从文：《废邮存底·情绪的体操》，《沈从文文集》第11卷，第329页。

西的终结和新的人际关系的重造，而且翠翠的爱情波折和无望等待从整体上成了人类生存处境的象征。作者主观情绪的投射，大大丰富了小说的抒情容量，使之具有了一种诗化效果。

丰富多样的结构体式，古朴简约的语言风格，是沈从文小说的又一个显著特征。沈从文有文体作家之称。他文体不拘常例，故事也不拘常格。他的小说在结构上追求自由，随物赋形，采用过对话体、书信体、日记体、童话、神话等多种体式。与结构上刻意求新相表里的，是讲究“文字组织的美丽”，他因此被称为“文字的魔术师”。他的小说语言具有独立的风貌，“格调古朴，句式简峭，主干凸出，少夸饰，不铺张，单纯而又厚实，朴讷却又传神”①。他的小说很少用“的”、“了”等虚词，既有浅近文言的简约凝练，又有口语的生动活泼。例如《边城》描写翠翠的一段文字：“翠翠在风日里长养着，把皮肤变得黑黑的，触目为青山绿水，一对眸子清明如水晶。自然既长养她且教育她，为人天真活泼，处处俨然如一只小兽物。人又那么乖，如山头黄麂一样，从不想到残忍事情，从不发愁，从不动气。……”这段文字句式参差简峭，绘形传神，古朴清新，富有表现力。沈从文语言风格的形成受到古典文学的影响，但根本上还是得力于丰富的湘西生活的经验。他说：“我文字风格，假若还有些值得注意处，那只是因为我记得水上人的言语太多了。”② 无论是叙述语言的流动飘逸，还是人物语言的生动风趣，都源自于他湘西水上语言的积累。他的小说语言是在杂糅古典文学的句式，提炼湘西方言基础上形成的。沈从文以其独特的风格为京派小说的发展作出了重要贡献。

第二节　《边城》

《边城》是沈从文最负盛名的代表作，原载于1934年《国闻周报》第11卷中，1934年9月由上海生活书店出版单行本。它是沈从文创作的一首美好的抒情诗、一幅秀丽的风景画，也是支撑他所构筑的湘西世界的坚实柱石。关于这篇小说的创作动机，沈从文说得很明白：“我要表现的本是一种‘人生的形式’，一种‘优美，健康，自然而又不悖乎人性的人生形式’。我主意不在领导读者去桃源旅行，却想借重桃源上行七百里路酉水流域一个小城小市中几个愚夫俗子，被一件普通人事牵连在一处时，各人应有的一分哀乐，为人类‘爱’字作一度恰如其分的说明。”③ 贯串在作品中的“一件普通人事”就是湘

① 凌宇：《从边城走向世界》第318页，三联书店1985年版。

② 沈从文：《废邮存底·我的写作与水的关系》，《沈从文文集》第11卷，第325页。

③ 沈从文：《〈从文小说习作选〉代序》，《沈从文文集》第11卷，第45页。

西一个古朴的爱情故事，它构成了小说的情节线索。

在小说中，地处湘川黔三省交界的边城茶峒，青山绿水，美不胜收。秀丽的自然风光教化着茶峒白塔下两个相依为命的摆渡人。外公年逾古稀，却精神矍铄。翠翠情窦初开，善良而清纯。他们依着绿水，伴着黄狗，守着渡船，向来往船客展示着边城乡民的古道热肠。小说古朴而又绚丽的风俗画卷中，铺衍了一个美丽而又凄凉的爱情故事。小说所欲表现的却是一种理想、一种健全的人生形式。作者无意开掘这一爱情故事的悲剧内涵，刻画悲剧性格，而是意在创造出一支理想化的田园牧歌。因此，作者以诗情洋溢的语言和灵气飘逸的画面勾画出的这新奇独特的“边城”，是一个极度净化、理想化的世界。这里最引人注目的是理想的人生形式和古拙的湘西风情的有机结合和自然交融。在端午节赛龙舟的盛会上，翠翠与外公失散，幸得夺魁少年、当地船总的小儿子、被人誉为“岳云”的美少年傩送相助，顺利地返回渡口。从此翠翠平添了一件不能明言也无法明言的心事。而傩送的哥哥天保也爱上了翠翠而虔诚地派人说媒。此时，傩送也被王团总看上，他情愿以碾坊为女儿的陪嫁而与船总结为亲家。在这样的情况下，傩送不要碾坊要渡船，与哥哥天保相约唱歌让翠翠选择。天保自知唱歌不是弟弟的对手，也为了成全弟弟，遂外出闯滩，不幸遇难。傩送因哥哥的死悲痛不已，他无心留恋儿女之情也驾舟出走了。疼爱着翠翠并为她的未来担忧的外公终于经不住如此打击，在一个暴风雨之夜溘然长逝，留下了孤独的翠翠。翠翠守着渡船深情地等待着那个用歌声把她的灵魂载浮起来的年轻人，“这个人也许永远不回来了，也许明天回来！”

在边城明净的底色中，作者把自我饱满的情绪投注到边城子民身上，重点描绘了乡村世界中的人性美和人情美，塑造了作为“爱”与“美”化身的翠翠形象。翠翠在茶峒的青山绿水中长大，大自然既赋予她清明如水晶的眸子，也养育了她清澈纯净的性格。她天真善良，温柔恬静，在情窦初开之后，便矢志不移，执着地追求爱情，痴情地等待着情人，不管他何时回来，也不管他能不能回来。翠翠人性的光华，在对爱情理想的探寻中显得分外娇艳灿烂。结尾处所状白塔下绿水旁翠翠伫立远望的身影，是具有着熠熠动人的人格力量的。作品中其他人物如老船工的古朴厚道，天保的豁达大度，傩送的笃情专情，顺顺的豪爽慷慨，杨马兵的热诚质朴，作为美好道德品性的象征，都从某一方面展现了理想人生形式的内涵。作为这些人物的活动背景，作者还浓墨重彩地渲染了茶峒民性的淳厚：这里的人们无不轻利重义、守信自约；酒家屠户，来往渡客，人人均有君子之风；“即便是娼妓，也常常较之讲道德知羞耻的城市中绅士还更可信任。”总之，这里的“一切莫不极有秩序，人民也莫不安分乐生”，俨然是一派桃源仙境。沈从文之所以对边城人性美和人情美作理想化的表现，其意就在于从道德视角出发，为湘西民族和整个中华民族的文化精神注人美德

和新的活力，并观照民族品德重造的未来走向。他在谈到《边城》的创作时说："拟将'过去'和'当前'对照，所谓民族品德的消失与重造，可能从什么方面着手。"① 他期待着将这种理想化的生命形式"保留些本质在年青人的血里或梦里"，去重造我们民族的品德。作者的这一创作追求无疑是建立在批判现代文明扭曲人性的基础之上的。联系沈从文全部小说来看，与《边城》相对立的，正是那个物欲横流、道德沦丧的"衣冠社会"。

古拙的湘西风情既是健全的人生形式借以寄托的不可或缺的背景，又是这一理想本身有机的组成部分。小说开头三章集中笔力描绘了湘西山水图画和风俗习惯。幽碧的远山、清澈的溪水、溪边的白塔、翠绿的竹篁等山水风景与端午赛龙舟、捉鸭子比赛及男女唱山歌等民俗事象相互交融，呈现出未受现代文明浸透的边城整体生活风貌，既为故事的发展、人物的刻画作了环境的铺垫，又使边城茶峒拥有了自己独特的文化品格。整整三章用万字篇幅介绍湘西风情，而没有进入情节叙事，使我们充分感受到了边地的安静和平、淳朴浑厚的文化氛围。在作了充分的静态描述之后，才在整体谐和的文化氛围中，较为集中地描写了一个美丽得令人忧愁的爱情故事。面的渲染与点的凸现，故事的推进与情感的浓化，画面的组接与意境的转换以及对朴拙的古语和流利的水上语言的使用，共同推动着《边城》走进圆熟静穆、完美和谐的审美境地。《边城》是一颗晶莹圆润的艺术之珠，其人性美与艺术美珠玉生辉，达到高度的一致。

① 沈从文：《〈长河〉题记》，《沈从文文集》第7卷，第4页。

第十四章　30年代新诗

第一节　30年代新诗概述

30年代是我国阶级矛盾和民族矛盾异常尖锐激烈的年代，它对知识分子的精神产生了深刻的影响，也影响着现代文学包括新诗的发展道路和方向；诗艺发展不断创新的多元探索，也推动着新诗进行求新的变革，这一时期的新诗便出现了政治倾向多种形态、艺术道路多向探索的新局面。

忠于时代、忠于人民的真诚感情，始终是新诗主潮的宝贵品格。进步的或左翼的诗歌在社会政治的重压下曲折而蓬勃的生长和发展，是30年代新诗的一个极为重要的历史现象。左联诗人较著名的是殷夫（1909～1931），他有诗集《孩儿塔》、《伏尔加的黑浪》等。鲁迅称其诗"是东方的微光，是林中的响箭，是冬末的萌芽，是进军的第一步，是对于前驱者爱的大纛，也是对于摧残者的憎的丰碑。"[①] 由左联诗歌组发起组织的中国诗歌会，1932年9月成立于上海，发起人有蒲风、穆木天、杨骚、森堡（任钧）等，1933年2月创办《新诗歌》旬刊（后改半月刊、月刊）。该会还在北平、广州、青岛、天津、湖州等地成立分会，各地会员不下200人，柳倩、王亚平、胡楣（关露）、奇玉（石灵）、温流、雷溅波、陈残云、袁勃等都是该会会员。1935年冬，当"国防诗歌"被当作"国防文学"的一部分提出来的时候，中国诗歌会的同仁们便热心投身到救亡运动中去，并在稍后出版了"国防诗歌丛书"。1937年4月，为了扩大组织，适应抗日斗争需要，由全国九个诗歌团体、70多位诗人发起组织中国诗人协会，中国诗歌会同仁大多参加这一组织，诗歌会遂告解体。

中国诗歌会继续和发展了20年代后期的普罗诗派的斗争精神，接受了苏联的现实主义影响和左翼文艺运动影响，以注重诗歌的现实性、提倡诗歌的大

---

① 鲁迅：《白莽作〈孩儿塔〉序》，《鲁迅全集》第6卷，第494页，人民文学出版社1981年版。

众化为主旨，史称“新诗歌派”。穆木天在《新诗歌》首刊词中提出他们的共同创作纲领：“我们要捉住现实，歌唱新世纪的意识”，要使“诗歌成为大众歌调”，诗人“自己也成为大众的一个”。“捉住现实”，就是继承五四以来现实主义传统，反映现实的社会和人生，从事反帝抗日和反封建的斗争；“大众歌调”，就是创造大众化诗歌，大量采用歌谣、小调等民间诗体，使诗歌普及到群众中去。中国诗歌会的诗学主张，反映了时代和人民的要求，但过分强调语言通俗和描述生活，造成了不少诗作的苍白浅露。

中国诗歌会诗人创作了大量体现他们的诗学追求的诗歌。影响较大的诗人有蒲风、穆木天、任钧、杨骚、王亚平、柳倩等。蒲风（1911～1942）诗歌刚健质朴，面临崩溃的动乱的农村和中国人民反帝的激烈情绪，是蒲风诗歌的两大主题。诗集《茫茫夜》（1934）、长篇叙事诗《六月流火》（1935），用澎湃如潮的激情，自由的形式，音韵自然的诗句，描绘了被压迫被剥削农民的痛苦和他们的斗争情绪，以及时代变动后的农村新的姿态，体现了诗人所提倡的“新现实主义”的追求。中国诗歌会诗人尝试讽刺诗、儿童诗、朗诵诗、大众合唱诗等新诗体，在实践诗歌大众化方面取得了值得称道的成绩。尤其是创作了大量的长篇叙事诗，如杨骚的《乡曲》、穆木天的《守堤者》，王亚平的《十二月的风》，柳倩的《震撼大地的一月间》，温流的《我们的堡》，江岳浪的《饥饿的咆哮》等。茅盾对此作了充分肯定，认为“这是新诗人们和现实密切拥抱之必然的结果”①。

与中国诗歌会诗人同时登上诗坛并有重要创作的还有艾青、田间和臧克家。艾青（1910～1996），汇集诗人早期创作的诗集《大堰河》于 1936 年出版，在当时产生了巨大的反响。田间（1916～1985）受苏联未来派诗人马雅可夫斯基创作的影响，给 30 年代的诗坛带来另一种特异的风格。他先后出版了诗集《未明集》（1935）、《中国牧歌》（1933）、叙事长诗《中国农村底故事》（1936）。田间以他充满革命激情和节奏短促的声音，唱出了特定时代里中国农民的愤懑情绪，唱出了自己内心的热情与骚动，写出了现实的种种黑暗和自己不平的呼声，为诗坛带来了富于年青人的战斗朝气的旋律。臧克家（1905～　），是一位出自新月诗派之门又兼收各派之长的诗人。1932 年开始在《新月》月刊上发表新诗，1933 年自费出版第一本诗集《烙印》，以后又出版了《罪恶的黑手》（1934）、《自己的写照》、《运河》（1936）等诗集。他用冷峻中带有热情的笔，写出中国农民的深远的苦痛和坚忍，仇恨与不平，为新诗反映农村生活开辟了天地，被称为“泥土诗人”。他的《烙印》、《老马》、《当炉女》、《难民》等，都是有名的诗篇。臧克家诗努力追求生活坚实与艺术完整的

① 茅盾：《叙事诗的前途》，《文学》第 8 卷第 2 期（1937 年 2 月 1 日）。

统一，特别注重吸收古典诗歌凝练含蓄的特点，苦心于词句与用字的锤炼，"想给新诗一个有力的生命"①。

与关注诗歌内容现实性的诗歌创作形成对照的，是一批诗人回顾自身精神世界，并执著于艺术美的追求。新月后期诗人和现代派诗潮大体如此。徐志摩主编的《诗刊》在上海创刊，标志着新月诗派进入后期的发展阶段，其主要成员是孙大雨、叶公超、梁宗岱、卞之琳、陈梦家、邵洵美、方玮德、林徽因、曹葆华等人。后期新月异于前期新月的特性可以概括为两个方向的新变，一是向外的扩展，部分新月诗人跳出前期坚执的小我，显示出走向时代社会的新倾向，集中表现在他们生活视野的扩大和作品题材的拓展；二是向内朝着更为隐幽的精神领域的开掘，显示了同世界现代主义思潮的接合。而后期新月给予诗坛重要影响的则是后者。象征主义的纯诗理论使后期新月超越了前期新月诗的含蓄的风格特征，显示出明晰的现代象征诗的特征。主要表现在三个方面，即主智化倾向、非个人化倾向的出现和"荒原意识"的崛起。后期新月以其独有的诗学理论和创作参与了30年代中国现代主义诗歌潮流的大合奏。艾青曾经说过，中国现代文学史上的现代派诗是由新月派和象征派演变而来的②，这是符合史实的论断。

1932年5月，施蛰存受现代书局委托创办文艺刊物《现代》，所刊诗歌的作风不尽相同，但其中相当多的诗特征突出而醒目，从艺术到思想都有若干共同倾向，当时就有评论称为"现代派"。戴望舒是主将，施蛰存、南星、玲君、陈江帆、侯汝华、李心若、史卫斯、金克木、林庚、路易士、禾金、何其芳、徐迟等人在题材选择、审美趣味、语言风格和艺术表现手法方面都有近似之处，他们以刊物为中心，形成一支较稳定的诗人群。此后，卞之琳在北平编《水星》文艺杂志（1934.10～1935.3），所刊诗歌与《现代》呼应，共同推动着这股新诗潮向前发展。1936年10月，戴望舒主编《新诗》杂志，并邀请卞之琳、冯至、孙大雨、梁宗岱参与，把现代派诗潮推向高潮。与此同时，或稍前稍后，在《现代诗风》、《星火》、《菜花》、《诗志》等刊物上，也蔓延着这股诗潮。现代派诗人的代表性诗集有《望舒诗稿》（戴望舒，1937）、《鱼目集》（卞之琳，1935）、《汉园集》（何其芳、卞之琳、李广田三人合集，故有"汉园三诗人"之称，1936）、《预言》（何其芳，1945）、《二十岁人》（徐迟，1936）、《绿》（玲君，1937）、《石像辞》（南星，1937）、《春野与窗》（林庚，1934）等。抗战爆发后，现代诗人群急剧分化，现代派诗潮就越过了"黄金时代"而走向衰颓，其艺术风格和表现手法则为40年代的"九叶诗人"所继承和发展。

---

① 臧克家：《〈烙印〉再版后志》，上海生活书店1934年版。

② 艾青：《中国新诗六十年》，《文艺研究》1980年第5期。

现代派诗植根于30年代社会现实，其诗人群主要由两部分青年构成：一部分是由时代的峰巅跌落下来的“弄潮儿”，血腥的屠杀绞杀了他们心中绚烂的长虹；一部分是刚走出学院围墙而满怀愤世或梦幻之情的沉思者，他们未经革命浪潮即已跌进梦一般寂寞的深谷。自身思想心态和审美价值取向，决定了他们创作内容的基本走向，即社会公众主题的疏离，更多聚焦于内心世界，抒写自我情绪与感觉，在共同的母题中找到自己的形象与意识，如寻梦者形象、“荒原”的意识、倦行人的心态等。从他们的诗中仍可感受到时代脉搏的跃动和活着的不甘屈服与沉沦者灵魂的闪光。

现代派诗在艺术探索上表现出强烈的现代意识和对于民族艺术传统的向心力。从外国艺术渊源看，现代派诗人主要受到了法国象征派诗歌、美国意象派诗歌运动和以T·S·艾略特为代表的现代主义诗潮的影响。就中国诗歌传统来看，现代派诗人更多地注意继承和发展晚唐五代李商隐、温庭筠一路“纯粹的诗”的传统。现代派诗在中外诗歌艺术的融汇点上建立起属于自己的诗歌美学。其共同的审美原则是追求隐藏自己和表现自己巧妙结合的朦胧美。在表现方法上反对即兴创作和直接抒情，运用隐喻、象征、通感等手法实现情绪的意象化，把心中隐约的、难以描述的情绪，转化为具体可感的形象的东西。现代派诗意象繁复、内涵丰富、组合奇特，被称为“意象抒情诗”。为了表达新异的诗情诗意，现代派诗尽力捕捉奇特的观念联络，表现了繁复的诗情和知性，给读者一种新的感受。在诗体形式上，现代派创造了具有散文美的自由诗体，在那些成熟的现代派诗中，字句的节奏完全被情绪的节奏所代替，自然流动的口语准确地传达了诗人对复杂、精微的现代生活的感受。但卞之琳等人这时期的新诗仍注重语言音乐性的经营。

第二节 戴望舒 卞之琳

戴望舒（1905～1950），原名戴梦鸥，浙江杭州人，现代著名诗人，文学翻译家。1927年11月，其成名作《雨巷》在《小说月报》发表。先后出版诗集有《我底记忆》（1929）、《望舒草》（1933）、《望舒诗稿》（1937）、《灾难的岁月》（1948），共存诗90余首。“这九十余首所反映的创作历程，正可说明‘五四’运动以后第二代诗人是怎样孜孜不息地探索前进的道路。”[①] 戴望舒的诗歌既映现了20～40年代的历史风云，也包含着一代知识分子曲折的思想历程，还记载着中国现代主义诗歌从幼稚到成熟的成长道路。

戴望舒的新诗创作，经历了从早期浪漫主义的感伤抒情到成为现代派代表

① 施蛰存：《戴望舒诗全编·引言》，浙江文艺出版社1989年版。

诗人的发展过程。《我底记忆》中的“旧锦囊”一辑12首诗可视为诗人初期创作，“雨巷”一辑6首标志着向现代派诗的过渡，“我底记忆”一辑收诗8首，显示出诗人的创作开始进人成熟期。诗集《望舒草》收录了诗人最具代表性的作品，诗人找到了“新的情绪和表现这情绪的形式”，因此成了中国现代派诗人的领袖和当时新诗创作所能达到的成就的杰出代表。新的转折点出现在戴望舒的最后一个诗集。《灾难的岁月》中的前9首可视为他的成熟期创作的余绪。写于1939年的《元日祝福》表明诗人的创作在思想和艺术上都发生了巨大变化，接着陆续产生的诗篇，是诗人的后期创作。

戴望舒早期和成熟期的作品，多写爱情苦闷和个人忧郁。《夕阳下》所抒发的是一种说不清道不明的愁苦伤感的情绪，预示着诗人诗作情绪的基本走向。《雨巷》则在低沉而优美的调子里，抒发了浓重的失望和彷徨的情绪。这种忧伤的情调在成熟期有所发展，《林下的小语》、《单恋者》、《我的素描》等都使低沉抑郁的情绪得到了完美的表达。呈现在诗中的是两类抒情形象，即苦闷的孤独者和飘忽愁怨的少女。忧郁、伤感的情绪，正是诗人在现实与梦想、生存环境与生命渴求的矛盾冲突中产生的一种强烈的无所依傍的精神状态。戴诗忧伤的律动中始终徘徊着一个寻梦者倔强的灵魂。《乐园鸟》中那不分四季昼夜，“没有休止”地做着“永恒的苦役”般飞翔的华羽的乐园鸟，是痛苦地寻求失去的梦的“天国”的诗人自我象征。《寻梦者》更是他的精神世界的雕像。诗人写了梦的美丽，更写了寻求者的艰辛：“当你鬓发斑斑了的时候，/当你眼睛朦胧了的时候，/金色的贝吐出桃色的珠……。于是一个梦静静地升上来了。”寻梦者顽强而执著的追求精神特征得到了十分完美的体现。戴望舒诗中的这些内容，深深地植根于那一特定的社会现实基础之上，也同多年来的挣扎只换来一颗充满泪水的心的诗人经历有关。

戴望舒是一位富有自觉艺术意识的诗人。他带着中国晚唐温李那一路诗的影响进人诗坛，其时正值新月诗人大力介绍英美浪漫派诗歌及其理论、提倡新诗格律化之时。在这背景下，戴望舒接受了法国浪漫派作品的影响。20年代后期，他转向法国象征派诗歌艺术的借鉴，写下了《诗论零札》。在“雨巷”阶段，主要受魏尔伦的影响，追求诗的音乐性和形象的流动性，以及主题的朦胧性。《望舒草》时期，戴望舒转向法国后期象征派诗人福尔、果尔蒙、耶麦那种更为自由的、朴素亲切的诗风，欣赏果尔蒙的诗“有着绝端地微妙——心灵的微妙与感觉的微妙、他的诗情完全是呈给读者的神经，给微细到纤毫的感觉的”①。此外，戴望舒还受到瓦雷里、波特莱尔等人的影响。这些影响是统一于戴望舒的诗艺探索之中的，他把这种探索同民族现实生活、同民族传统诗

① 戴望舒：《西莱纳集·译后记》，《戴望舒诗全编》，第236页，浙江文艺出版社1989年版。

歌艺术融合，从而形成了成熟期的独特风格。他的诗作在表现内在灵魂的深度与传达的隐藏适度方面，都很好地体现了自己带有东方特征的民族性很强的现代审美原则与艺术追求。

在诗歌对象的审美选择上，戴望舒成熟期的作品在日常生活中寻觅抒情意象，努力在微细的琐屑事物中发现诗。江南"雨巷"的凝视，一切有灵魂没有灵魂的东西的"记忆"，深闭而荒芜的"园子"，相对而视的一盏"灯"，都开掘出了令人深思凝想的诗意。如《秋蝇》把一只寒风中垂死的"秋蝇"作为抒情意象，诗人在抒写时突出了秋的繁杂和寒冷，并在这背影下逐层推进写了秋蝇垂死前的痛苦挣扎，隐喻了在当时的社会摧残之下的人的痛苦，也暗示了作者对人的生与死的思考，成为现代新诗的一朵奇葩。

戴望舒成熟期的诗歌传达是运用象征的意象与曲折隐藏的手法，委婉地展现诗人的主观心境，把情绪客观化。他认为诗是诗人隐秘灵魂的泄露，创作动机"是在于表现自己与隐藏自己之间"。这种表达特点造成了戴诗从情绪、意象到语言都具有朦胧美。《印象》连用七个意象组合成一个虚幻缥缈的境界，来暗示某种缥缈恍惚的记忆，情思隐约，意境深邃。《古神祠前》运用扩展性的流动意象，开始是一只蜘蛛，接着变为生出翼翅的"蝴蝶"，后又化作一只"云雀"，最后忽而幻化成一只翱翔于青天的鹏鸟，意象随着诗人的潜意识流动，暗示生命缥缈不定，无从捉摸，表现诗人蛰伏在心底的怅惘、怨思越来越广。这类诗歌打破了传统诗歌表达方式，把不确定的复杂主题隐含在朦胧的形象里，以简单的形式蕴含了多层次的内容，显示了诗歌艺术的进步。

戴望舒成熟期的诗歌，摆脱了音乐的束缚，运用自然进展的现代口语，服从于诗人情绪展开需要的内在节奏，创造了具有散文美的自由体诗。这种诗"在亲切的日常说话调子里舒卷自如，锐敏、准确，而又不失它的风姿，有节制的潇洒和有功力的淳朴"①。如《我底记忆》选用了亲切自然的口吻，叙说着诗人幽怨哀郁却真实的心境，注意情绪流动的自然，所有的艺术手段都服从于娓娓诉说式的特定情调。意象物境日常生活化，诗句的排列自由化。这样就更适合于表达对复杂精微的现代生活的感受，比格律诗更有弹性，更适合于中国读者的要求。

奇幻美的语言又是戴望舒成熟期诗歌的特征。从《我底记忆》后，戴诗追求"全官感或超官感"的意象特征，通过通感、隐喻等方式，形成出神入化的奇幻之美。如《路上的小语》几行："给我吧，姑娘，你底像花一样地燃着的，/像红宝石一样晶耀着的嘴唇，/它会给我蜜底味，酒底味。"着重感觉的复合性，并赋予其丰富的心理内涵，写出内在诗情的微妙感受，显示出戴望舒

① 卞之琳：《〈戴望舒诗集〉序》，《戴望舒诗集》，第5页，四川人民出版社1981年版。

与法国后期象征主义深厚的血缘联系。《灯》里写道："太阳只发着学究的教训，/而灯光却作着亲切的密语。"由视觉转化为听觉，又把两种感觉对比，构成活的情绪。在《不寐》结尾有"让沉静底最高音波/来震破脆弱的耳膜吧。/窒息的白色的帐子，墙……/什么地方去喘一口气呢?"这种夸张，视觉与听觉相沟通，表现诗人耳鸣目眩的痛苦情状，它是"全官感"与"超官感"的胶结。

1937年抗战爆发后，戴望舒投身于民族解放斗争的行列，诗的内容和格调发生巨大变化，1939年写的《元日祝福》，是这种变化的标志。此后写的一批诗作，关注国家民族的命运，在民族苦难中审视个人的不幸，回荡着爱国主义的激情，格调由幽玄、枯涩转变为明朗、雄健。《狱中题壁》表达了对抗日义士的歌颂，《我用残损的手掌》表达了对山河破碎的切痛，对光明之地的向往和礼赞，《心愿》、《口号》表达了对抗战胜利的期待和信心，《偶成》洋溢着胜利的狂喜。这时期的一些诗如《元日祝福》、《心愿》、《等待》等直接抒情，《狱中题壁》、《过旧居》、《示长女》、《赠内》等寄情于事或寄情于景，写实与象征结合。《我用残损的手掌》则接受了法国超现实主义诗人艾吕雅、苏拜维艾尔等的影响，创造了一个新的艺术境界。

卞之琳（1910～　），江苏海门人，现代著名诗人、外国文学学者。著有诗集《三秋草》（1933）、《鱼目集》（1935）、《汉园集》（1936，与人合集）、《慰劳信集》（1940）、《十年诗草》（1941）、《雕虫纪历》（1979），另有多种译著论著。按照卞之琳自己的说法，他的诗作可以1938年为界，分作前后两期。

卞之琳原是后期新月诗人。他的第一本诗集《三秋草》由新月书店出版。在他最初的创作中，是受到《死水》以后的闻一多的熏陶，同时又接受波特莱尔的影响。1932年后，他广泛地接受了东西方诗歌的艺术手法：中国古代的李商隐、温庭筠、姜白石，现代新月诗人，以及英国20、30年代的可称为现代主义和法国的象征主义以及后期象征主义诗的创作技巧，从而形成了自己的现代诗风。卞之琳在1933～1937年的创作，诗艺臻于成熟，尤其是1935年所写的《距离的组织》、《尺八》、《圆宝盒》、《白螺壳》、《断章》、《音尘》等，可以看作卞之琳诗作成就的顶峰。袁可嘉曾用"上承'新月'，中出'现代'，下启'九叶'"来肯定卞之琳这一时期创作的特殊地位，认为"他和其他诗人一起推动新诗从早期的浪漫主义经过象征主义，到达中国式的现代主义。"①

卞之琳认为写诗是把生活经验中那些最深沉的感受，通过艺术过程，使之结晶升华，成为艺术品，起艺术的社会作用。他写诗时的克制、陶洗与提炼，都是循着这个倾向而有意为之的。这倾向决定了他诗创作的特征。就诗的内容

① 袁可嘉：《略论卞之琳对新诗艺术的贡献》，《文艺研究》1990年第1期。

说，诗作是诗人对人生体验与沉思的结晶。初期的诗多写下层生活，曲折反映了当时社会现实，用冷隽的调子掩盖着深挚的感受。《酸梅汤》写人力车夫和卖酸梅汤老人，感叹生活的无可奈何与季节的代序，深层意蕴是时间的流逝与生存的困窘。《几个人》写"一个年轻人在荒街上沉思"，眼前几个人生活的无聊与乖谬，一片光景的凄凉。《叫卖》写街头的小贩生活，《路过居》写茶馆里麻木贫困的众生相。《尺八》和《春城》等作品则体现了诗人的历史意识的深度。卞之琳在相当一部分诗中探索宇宙和人生哲理，体现了追求感性和理智统一的趋向，诗人把哲理的思考完全溶化在象征性的意象之中，隐藏在抒情整体构造的深处。《断章》哲理与形象巧妙融合，写出了事物的相对性。《距离的组织》有意识地利用因科学、哲学、人文科学的发展而改变了的诗人的思维与感受，来结构诗的意境。时空相对的宇宙意识，与关切祖国存亡的社会意识互相交错，使诗具有丰富的内涵和全新的感受。《圆宝盒》中的"圆宝盒"象征着圆满的生命、理想和生活。诗表现出来的是感叹日子的流逝，珍惜无尽时间长河里的生命的思想。卞之琳还有些诗写爱情，如《无题》五首，写的是一粒种子的突然萌发，以至含苞，预感到最终会落空的这样一段情事。作者自认这组诗首先是专为"迎合""当年同辈女友"当中"特殊一位"的"妙趣"，但意义却超出了一般爱情诗，这些诗仍然是他玄思的流露。

卞之琳在诗的技巧与形式探求上，融会传统的意境与西方的"戏剧性处境"，化合传统的含蓄与西方的暗示。尤其是卞诗"常倾向于写戏剧性处境，作戏剧性独白或对话，甚至进行小说化。"① 如《路过居》传达出旧日北平低级小茶馆的典型风味，具有极高的客观真实性。《酸梅汤》则运用戏剧独白体抒写。卞之琳诗艺的另一特点是以暗示和象征，构成隐晦的艺术境界。由于诗人把握世界的思维方式的独特性和主体表达的复杂性，并运用深层象征给自己的玄思赋形，由于诗人重意象创造而省略联络，繁复的组织法造成了诗意表达的丰富和朦胧，所以读卞诗需要破译。如《归》，把丰富的内容压缩到四行诗中，前三行写归的种种追求，第四行写这种追求的悲观结局：无处可归，终于归向"灰心"。诗句简化、浓缩，表达上的跳跃同绵密的理意，增加了读解的难度。卞之琳的诗讲究格律形式，运用音顿的整齐排列，大部分是典范的新格律诗，用韵追求复杂，诗体形式繁复。综观卞之琳成熟期诗艺探索，在诗篇低徊的情调和法国象征主义技法的汲取上，与现代派诗有共同特征，但在知性与感性结合，开辟以冷静的哲理思考为特征的现代"智慧诗"，在诗篇的组织严密繁复，使内蕴意义无限延伸，表达出现代人复杂敏锐的感情，在严谨的格律形式追求方面，又与现代派各家不同，形成了个人的独特风格。

① 卞之琳：《人与诗：忆旧说新》，第10页，三联书店1984年版。

1938年以后，卞之琳的创作进入了一个新的时期。正如他自己所说："后期以至解放后新时期，对我也多少有所借鉴的还有奥登（W.H.Auden）中期的一些诗歌，阿拉贡（Aragon）抵抗运动时期的一些诗歌。"[①] 诗人在延安的创作，诗风趋向明朗浅白。他的《慰劳信集》以奥登式的机智幽默的笔法，运用格律诗抒写现实，在平淡中显出惊奇，讴歌了解放区生活给予人们带来的欣喜活泼的新鲜情趣。《一位政治部主任》、《一位"集团军"总司令》、《〈论持久战〉的著者》这组十四行体诗，给高级指挥员和领袖留下了朴实而生动的素描。面对严肃的题材，诗人处理得平静、概括、机智、轻巧。解放初期，卞之琳创作的诗或继续带有奥登的痕迹，或更多地向江南民歌靠拢，但"大多数激越而失之粗鄙，通俗而失之庸俗，易懂而不耐人寻味。"[②] 1982年诗人又写出了《飞临台湾上空》和《访美杂忆》组诗六首，全是严谨的格律体，音节控制自如，创作风格呈现向30年代成熟期回归的趋向。

① 卞之琳：《〈雕虫纪历〉自序》，第16页，人民文学出版社1984年版。

② 卞之琳：《〈雕虫纪历〉自序》，第9页，人民文学出版社1984年版。

第十五章　30 年代戏剧

第一节　30 年代戏剧概述

中国现代戏剧在 30 年代有了重大发展。

大革命失败后，初生的现代话剧处于寻找发展的转折期。应云卫领导的上海戏剧协社于 1927 年后以单纯介绍、排演莎士比亚等西洋古典名剧为主，朱穰丞、袁牧之主持的辛酉剧社提倡“难剧运动”以钻研演技，曾上演过《文舅舅》（即契诃夫《万尼亚舅舅》）等，洪深等领导的复旦剧社排演《西哈诺》等外国名剧，田汉领导的南国社拥有更多的青年学生观众，公演剧目有田汉创作的《古潭的声音》、《南归》、《第五号病室》、《火之跳舞》、《孙中山之死》和王尔德的《莎乐美》。南国社的演出抒发了青年知识分子的“动摇与苦闷”的心声，以“泪的感伤情调”引起共鸣。

为了提倡和推进无产阶级戏剧运动，当时在上海的部分左翼文艺家策划成立上海艺术剧社，参加者有冯乃超、郑伯奇、沈端先（夏衍）、陶晶孙、钱杏邨、孟超、叶沉、许幸之、刘保罗、屈文（司徒慧敏）、朱光、石凌鹤、陈波儿、王莹等人，社长郑伯奇。艺术剧社第一次提出“无产阶级戏剧”（“普罗列塔利亚戏剧”）的口号，开始了中国共产党对现代戏剧运动的直接领导，使中国现代戏剧运动由五四开始的个性解放潮流转而走向无产阶级革命运动。艺术剧社编辑出版了《艺术》月刊、《沙仑》月刊（夏衍、冯乃超主编）和《戏剧论文集》。他们宣传“普罗列塔利亚戏剧”的主张：“普罗列塔利亚是现代负有历史使命的唯一的阶级。一切艺术都应该是普罗列塔利亚艺术”；明确提出：“中国戏剧运动的进路是普罗列塔利亚演剧”[1]；强调中国戏剧运动要以唯物论

---

① 郑伯奇：《中国戏剧运动的进路》，《艺术》月刊第 1 卷第 1 期（1930 年 3 月）。收入《戏剧论文集》（艺术剧社编），神州国光社 1930 年版。

的立场、无产阶级的目的意识，"阐明社会的矛盾，引导大众发生一种革命的热情来反抗奋斗，而达到革命的目的"[1]。艺术剧社先后于1930年1月、3月上演了一批富有革命色彩的剧目和冯乃超、龚冰庐写的反映工人与资本家斗争的独幕剧《阿珍》。

"无产阶级戏剧"运动推动了上海话剧界向"左"转。田汉于1930年4月发表《我们的自己批判》，批判南国社的小资产阶级感伤倾向，并且改编梅里美小说《卡门》为话剧上演，以鼓吹革命。

1930年8月，以艺术剧社为中心，联合辛酉、摩登、南国社等戏剧团体，成立"中国左翼剧团联盟"，后又改组为以个人名义参加的"中国左翼戏剧家联盟"（简称"剧联"）。这是继"左联"之后，又一个左翼文艺组织。左翼戏剧运动强调演剧是"一种政治的辅助工作，所以是武器底艺术，斗争艺术！"[2]《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》强调革命戏剧深人工农群众，创作内容强调暴露地主资产阶级与反动派的罪恶，从各种斗争中指出政治出路等。当时的左翼剧社有大道剧社、光华剧社、春秋剧社、蓝衫剧团等。此时，党内正值李立三、王明"左"倾路线统治时期，因此左翼戏剧运动也带有明显的"左"的倾向，其理论与指导思想主要受当时苏联"拉普"、日本"纳普"思想的影响，片面地理解文艺与政治、社会的关系，忽视艺术的特殊规律。

从1936年开始的"国防戏剧"，是30年代戏剧运动的又一转折。为了建立抗日民族统一战线，1936年春"左联"解散，在这之前左翼"剧联"已于1935年冬自动解散，配合"国防文学"提出"国防戏剧"口号，以代替"无产阶级戏剧"口号。1936年初，上海剧作者协会成立，制订了《国防戏剧纲领》。在"国防戏剧"热潮中出现了不少新人新作，初露头角的剧作者有尤兢（于伶）、宋之的、陈白尘、凌鹤、章泯、姚时晓等，剧目有《走私》、《咸鱼主义》、《洋白糖》、《东北之家》、《回声》、《浮尸》、《别的苦女人》、《秋阳》、《汉奸的子孙》等。"好一记鞭子"（《三江好》、《最后一计》、《放下你的鞭子》）演遍中原大地、大江南北。夏衍创作了多幕剧《赛金花》、《自由魂》（即《秋瑾传》）、《上海屋檐下》，其中历史讽喻剧《赛金花》曾被誉为"国防戏剧的力作"。

本时期的主要剧作家有田汉、洪深、曹禺、熊佛西、李健吾、袁牧之、宋春舫等。田汉创作了《梅雨》、《月光曲》等反映工人生活的剧作，已消退了他在南国社时期形成的个人风格。熊佛西在河北定县实验"农民戏剧"。在五四时期以介绍西洋戏剧著名的宋春舫创作了独幕喜剧《一幅喜神》（1932年）、

---

① 叶沉：《演剧运动的检讨》，《创造月刊》第2卷第6期（1929年1月）。收人《戏剧论文集》。

② 叶沉：《演剧运动的检讨》。

三幕喜剧《五里雾中》（1936年），具有较强的喜剧性，艺术技巧比较讲究。王文显写作了三幕喜剧《委曲求全》（1929年在美国演出，1932年出中文版）、《梦里京华》（1927年在美国演出，1944年出中文版），他的戏先以英语在美国演出，然后以中文在国内出版。他是清华大学西洋文学系主任，李健吾、曹禺、张骏祥、杨绛、陈铨等都先后在清华该系就读。沉钟社的杨晦于1933年发表五幕历史剧《楚灵王》。袁牧之善写喜剧，《一个女人和一条狗》（1932年）、《寒暑志》等构思巧妙，幽默机智、轻松活泼。徐訏在本时期开始文学创作，他的早期剧作受西方现代派、尤其是未来派影响明显，有独幕剧《荒场》、《鬼戏》、《人类史》、《女性史》等，后收人《灯尾集》，他在40年代以写小说著称。陈楚淮主要在《新月》发表剧作，其《骷髅的迷恋者》运用象征主义与表现主义的手法刻画一位老诗人在死神降临前哀叹生命、渴望生活的心境，以现代派的鲜明特色在当时剧作中引人瞩目。

洪深（1894～1955），与欧阳予倩、田汉被称为“中国话剧的三个奠基人”[①]。洪深，学名洪达，字浅哉，江苏武进人。他在清华大学读书时，就作有《贫民惨剧》。1916年洪深赴美国人俄亥俄州立大学学习烧瓷专业，旋后考入哈佛大学贝克教授的“47学程”，学习编剧，成为从中国到国外专攻戏剧的“第一人”[②]。1922年洪深学成归国，创作《赵阎王》。剧中赵大原是本分的农民，被迫当兵后，逐渐丧失良心，干尽坏事，甚至活埋伤兵，无恶不作。当他偷了营长克扣的饷银潜逃林中时，因良心受折磨而精神错乱，终被追兵击毙。洪深要“说明‘社会对于个人的罪恶应负责任’：世上没有所谓天生好人或天生恶人，好人恶人都是环境造成的”[③]。剧作所运用的表现主义艺术直接模仿于当时正走红的美国剧作家奥尼尔的《琼斯皇》（1920年作），不仅剧作的立意与《琼斯皇》的表层意思接近，而且两剧结构类似。第二景以后，“借用了欧尼尔底《琼斯皇》中的背景与事实——如在林子中转圈，神经错乱而见幻境，众人击鼓追赶等等”[④]，其他如通过独白与无声幻像的出现，将主人公迷乱的精神世界外部化、戏剧化，甚至一些细节如森林人口处的标记、逃跑者点燃火柴无意中暴露行踪、开枪击破幻影等，都来自《琼斯皇》。1922年2月，洪深个人出资在上海公演此剧，亲自导演并主演。由于中国观众缺少对表现主义戏剧的理解与欣赏能力，演出失败。直至1929年重演此剧，才初获成功。1923年秋，洪深参加上海戏剧协社。他通过排演《终身大事》，革除了文明戏

① 夏衍：《悼念田汉同志》，《收获》1979年第4期。

② 洪深：《现代戏剧导论》，《洪深文集》第4卷，中国戏剧出版社1988年版。

③ 洪深：《洪深选集·自序》，《洪深选集》，开明书店1951年版。

④ 洪深：《现代戏剧导论》，《洪深文集》第4卷，中国戏剧出版社1988年版。

中男扮女的旧习。1924年洪深根据英国王尔德名剧《温德米尔夫人的扇子》，改译为故事、背景均已“中国化”了的《少奶奶的扇子》。他通过排演此剧，在中国话剧界建立起正规的现代话剧表、导演体制。

30年代，洪深开始倾向于左翼革命文艺运动。他参加左翼剧团联盟，并创作了当时颇有影响的左翼剧作《农村三部曲》，包括独幕剧《五奎桥》(1930年)、三幕剧《香稻米》(1931年)、四幕剧《青龙潭》(1932年)。《农村三部曲》以作者熟悉的江南农村为背景，展示了20、30年代农民的苦难遭遇，他们从苦难中逐渐觉醒，向封建势力、帝国主义势力进行自发斗争的情况。《香稻米》中农民黄二官遇到“丰收成灾”，剧本揭示农村经济破产及其社会原因：军阀混战、苛捐杂税、奸商盘剥，加之“洋米大帮大批倾山倒海地运进中国了”。《五奎桥》围绕拆桥与保桥的激烈冲突，展开了农民与地主豪绅间的社会斗争。对于周乡绅来说，五奎桥象征地主乡绅的威权与利益，但是五奎桥使装抽水机的船无法通过，农民不畏强暴、冲破官吏“六法”的威压，终于拆毁了五奎桥，表现出英勇的抗争精神。独幕剧《五奎桥》的戏剧结构完整严密，戏剧冲突逐渐展开，波澜迭起，当冲突进入高潮，戏剧立即收结。剧中农民李全生、地主周乡绅的形象给人印象较深。

《农民三部曲》已显示洪深创作思想已从《赵阎王》时的社会问题剧转向政治宣传剧。这是30年代初期左翼剧坛的一个趋势。洪深的戏剧创作思维侧重理性化。洪深将“应求能对社会说一句有益的话”[1]，作为剧作成败的关键。他认为戏剧要“帮助他们解答目前生活中所遇到的困难问题”，使他们有一个“可以领导着他们走着正路到达光明的人生哲学”[2]。左翼政治宣传剧实行过于理性化的创作方法，直截地以唯物辩证法来化为戏剧创作方法，这是违背现实主义原则的。这当然给洪深戏剧创作带来影响。当时张庚就指出：“这，可以概括地说，是形象化的不够；是太机械地处理了题材……事件的发展不是沿着现象对于作者兴趣的逼迫，而是沿着最后的结论所逼成的戏剧的Action（行动）前进的。也因此，人物不是闪耀在作者头脑中的不可磨灭的‘幻影’，而是为了整个戏剧Action上的需要才出现的代言者。”[3] 这一批评切中要害。

洪深积极倡导“国防戏剧”，他的《走私》、《咸鱼主义》在当时反响强烈。“芦沟桥事变”后，洪深毅然辞去复旦大学教授职位，投入抗敌演剧活动。随后赴重庆，1938年他被任命为周恩来领导的军事委员会政治部第三厅所属戏剧科科长，与郭沫若、田汉等组织抗敌演剧队与救亡宣传队。他创作了《飞将

① 洪深：《属于一个时代的戏剧》，《洪深文集》第1卷，中国戏剧出版社1957年版。

② 洪深：《电影戏剧的编剧方法》，正中书局1925年版。

③ 张庚：《洪深与〈农村三部曲〉》，《光明》第1卷第5期（1936年）。

军》、《包得行》、《鸡鸣早看天》。四川方言剧《包得行》（1939年），写一个绰号“包得行”的无业游民包占云，在抗战潮流下由落后分子转变为抗日战士的过程。三幕喜剧《鸡鸣早看天》（1945年）中，一群因抗战胜利纷纷归家的人们，由于汽车抛锚暂时聚居在川北公路边小旅店内，通过一天24小时之内的变化，作者截取横剖面，以小见大地揭示了抗战胜利后不久社会上阴暗驳杂等丑恶现象与生活的新动向，争自由、争民主的青年一代同封建家长发生了冲突，去迎接黎明。剧名寓示人们辨别晴雨明晦，告别黑暗走向光明。这部戏场景集中，人物众多，喜剧效果强烈，成为洪深的代表作。

洪深是著名导演。他富有创造性地导演了《少奶奶的扇子》、《米》、《丽人行》（田汉作）、《法西斯细菌》（夏衍作），在我国话剧演出史上留下了艺术经验。洪深还是我国电影事业的开拓者之一。1922年他写出我国第一个比较完整的电影文学剧本《申屠氏》，他编剧的《歌女红牡丹》是我国第一部有声电影。作为著名的电影导演，他为我国电影事业的早期发展作出了贡献。

李健吾（1906～1982），山西省安邑县（今运城县）人。其父是辛亥革命晋南领导人，1919年被北洋军阀杀害。这对李健吾倾向民主主义有深刻影响。他还是小学生时，就参加北京学生话剧运动。他毕业于清华大学西洋文学系，30年代留学法国。他的戏剧创作观基于人性：“作品应该建立在一个深广的人性上面，富有地方色彩，然后传达人类普遍情绪”①；他刻画戏剧人物重在人性中“善恶并存”，重在描写人物内心矛盾冲突。他的早期创作有《母亲的梦》等。1933年他回国后，发表《这不过是春天》（1934年）、《梁允达》（1934年）、《村长之家》、《以身作则》（1936年）、《新学究》（1937年）、《十三年》（1937年，又名《一个没有登记的同志》）。这些剧作充分反映了他的戏剧创作特色。

《这不过是春天》（三幕剧）是李健吾代表作。剧中，北伐军革命者冯允平突然来到旧日情人、北洋军阀某警察厅长夫人的客厅，当冯允平面临即将被捕时，这对于厅长夫人的心灵是个严重考验。她虽然恼恨于对方隐瞒其革命者身份，但又不愿失去他的爱情，她终于巧妙地使冯允平化险为夷。剧作在爱情与革命的纠葛中，通过几个反复，着重刻画了厅长夫人内心的矛盾冲突，她对于旧情的眷恋与对现实身份的满足，对革命者忠于信仰的精神境界的敬佩与对沉溺于富贵生活的庸俗灵魂的反思。《梁允达》中，贪财杀父的梁允达是作者要谴责的对象，但是剧作抓住了梁允达内心世界的善恶并存来展开他的内心冲突。戏剧冲突的高潮不在梁允达同恶痞刘狗的正面交锋，而是梁允达之子四喜受刘狗挑唆，以杀父之事胁逼梁允达，梁允达决定杀死同伙刘狗。这时梁允达

① 李健吾：《以身作则·跋》，文化生活出版社1945年版。

的内心冲突激发了戏剧高潮，他的杀父、刺杀刘狗的外部行为被置于幕后，成为戏剧的外在情节以激化内心冲突，戏剧着重刻画的是梁允达杀父后的悔疚不安，他刺杀刘狗前从恶不甘、行善不能的激烈的思想斗争。李健吾创作的戏剧冲突多样而紧凑于剧中人内心冲突，运用“佳构剧”的技巧善于处理情节的“突转”，做到结构严谨、精练紧凑。

《梁允达》是刻画人性沦丧的心理悲剧，《新学究》、《以身作则》则是具有独特艺术品格的喜剧。《新学究》中教授康如水、《以身作则》中举人徐守清，都是被金钱与旧礼教扭曲人性、心灵变态的喜剧人物，他们的复杂内心中也不无正常人性情怀。这些愚拙可笑、被嘲弄、被讽刺的喜剧性格中也蕴含了他们是旧时代牺牲品的悲剧性因素。这是李健吾从戏剧描摩人性、刻画“善恶并存者”观念出发而创造的悲喜交融的戏剧美学品格，他的剧作具有独特的美学价值。

李健吾于40年代参加上海“孤岛”时期的戏剧活动，创作多幕剧《黄花》(1939年)、《青春》（1944年）、《贩马记》（1942年，下部未完成）。传奇剧《贩马记》以喜剧手法写辛亥革命的悲剧，将革命与爱情两条悲剧线索有机结合，戏剧结构开放自如，吸收中国传统戏曲结构分“折”而不分幕，灵活自如地展现主人公的命运与内心活动，体现了40年代我国话剧艺术向民族化探索的倾向。他还将外国名剧如莎士比亚《麦克白》、《奥赛罗》改为“中国化”的《王德明》、《阿史那》。

李健吾以“刘西渭”笔名发表的许多文学评论，如评《雷雨》，评夏衍戏剧，评卞之琳诗，评《边城》等，独具慧眼，见解精辟，文笔空灵精练，倍受文坛称誉。后来他成了著名的法国文学翻译家。

第二节 曹禺与《雷雨》、《日出》、《原野》

曹禺（1910～1996），是一位对中国现代戏剧的发展做出杰出贡献的剧作家。《雷雨》、《日出》的出现，标志着中国现代话剧文学的成熟。

1910年9月24日，曹禺出生在天津一个没落的封建家庭。他原名万家宝，祖籍湖北省潜江县。曹禺的父亲在辛亥革命后曾出任宣化镇守使等职，但不久官场失意，回家常是牢骚满腹，整个家庭的空气是抑郁的。曹禺生长在这样的封建家庭里，对这类家庭和生活中的人物相当熟悉。他后来说，“《雷雨》、《日出》、《北京人》里出现的那些人物，我看得太多了，有一段时间甚至可以说和他们朝夕相处”①。他母亲生下他三天即患产褥热去世，继母把他扶养大。曹禺少年时代跟随母亲观看了京戏、昆曲与河北梆子、蹦蹦调、唐山落子等许多

① 《曹禺谈〈雷雨〉》，《人民戏剧》1979年第3期。

地方戏，以及当时流行的文明新戏，欣赏到谭鑫培、杨小楼、余叔岩等著名演员的精彩表演。

1922年曹禺进入南开中学。1925年他参加南开新剧团，先后演出过《压迫》（丁西林）、《玩偶之家》、《国民公敌》（易卜生）、《织工》（霍普特曼）等剧，改编并参加演出了《财狂》（莫里哀《吝啬鬼》）、《争强》（高尔斯华绥作，与张彭春合作改编），这使他懂得舞台。1930年，曹禺升入南开大学，旋又转入清华大学西洋文学系。他通读了英文版《易卜生全集》，了解到戏剧艺术原来有如此多表现方法。他还学习了更多的西欧古典戏剧与现代剧作，研读了希腊三大悲剧家以及莎士比亚、奥尼尔、霍普特曼等的剧本。再后，他又接触到契诃夫戏剧。经过五年酝酿，他终于在1933年完成了四幕话剧《雷雨》。那年，他从清华大学毕业。

从《雷雨》（1934年）到《日出》（1936年）、《原野》（1937年），是曹禺创作道路的第一阶段。反封建与个性解放的主题在这三部剧作中不断发展与深化。《雷雨》描写一个现代社会中的封建家庭的悲剧，《日出》进一步抨击金钱化社会的罪恶，中国封建宗法社会统治下农民的遭遇和反抗在《原野》中得到反映。这三部剧作显示出曹禺独特的戏剧风格与悲剧艺术才华，显示出他深入刻画人物内心世界、善于组织戏剧冲突的卓越艺术。《雷雨》、《日出》对中国现代话剧的成熟做出了决定性贡献。

曹禺于1936年应聘到南京的国立戏剧专科学校任教。抗战爆发后，他随剧专辗转到重庆，后又到四川江安。他创作道路的第二个阶段由此开始。1938年他与宋之的合作改编抗战剧《黑字二十八》（又名《全民总动员》），1939年他创作《蜕变》，1941年发表《北京人》。1942年，他离开国立剧专到重庆，任中央青年剧社、中国电影制片厂编导，据巴金小说改编了话剧《家》。他还翻译了《柔蜜欧与幽丽叶》，曾先后改编了《正在想》（据尼格里的《红法兰绒外套》）与《镀金》（据法国拉比什的《迷眼的砂子》）两个独幕剧。1946年，曹禺与老舍应美国国务院邀请，赴美讲学。次年归国后，他在上海任文华影业公司编导。1948年发表电影剧本《艳阳天》。

四幕剧《蜕变》意在反映"我们民族在抗战中一种'蜕'旧'变'新的气象"①。剧本描写抗战初期某省立医院迁移到后方一小城后，当领导的胡作非为，下面的人苟且偷安、整个医院变成一潭发臭的死水。它暴露了战时后方机构中贪污腐化、弄虚作假、发国难财的种种腐败现状，塑造了一位富有献身精神的爱国知识分子丁大夫的形象。剧中由于正直无私的专员梁公仰的到来，才对医院进行彻底整治。在《北京人》与《家》中，他发挥了自己的艺术擅长，

---

① 曹禺：《关于"蜕变"二字》，《蜕变》，文化生活出版社1948年版。

前者追求平淡深沉的美与戏剧性，后者的诗意抒情风格臻于优美境界，两剧都显示了曹禺戏剧民族风格的进一步成熟与发展。

1949年后，曹禺历任中央戏剧学院副院长、北京人民艺术剧院院长、中国戏剧家协会主席、中国文联主席等职。在创作道路的第三个阶段，他先后创作有《明朗的天》（1954年）、《胆剑篇》（1961年，与梅阡、于是之合作，曹禺执笔）和《王昭君》（1979年）等，展露出剧作家的艺术才华。

四幕话剧《雷雨》是曹禺的代表作，这是一部杰出的现实主义的家庭悲剧。戏剧集中于一天时间（上午到午夜两点钟），两个舞台背景（周家客厅、鲁家住房），从周朴园家庭内、外各成员之间前后30年的错综纠葛深入进去，写出了封建家庭不合理关系所造成的罪恶和悲剧，剖析了人性中爱与恨的深刻交织。故事被安放在长达30年的背景上展开，悲剧的冲突建筑在历史的积累与酝酿中，这就从历史发展的过程，揭示出悲剧的渊源。周朴园是《雷雨》的中心人物。剧本通过周朴园形象对封建专制统治作了深入揭示。这在周朴园对妇女的态度中被揭露得淋漓尽致。他年轻时爱上了女佣梅妈的女儿侍萍，就30年前的情况言，侍萍的年轻美丽确能牵动这位青年的心。但是为了娶一位有钱有门第的小姐，周家人逼使侍萍投河自尽。尽管此事主要是封建家长作主，但周朴园本人并没有反抗的表示，而是默认了。因此，他后来的内疚、忏悔是必然的。但活着的侍萍再次出现在他面前时，他立即声色俱厉地逼问："你来干什么？"这暴露出他的本性。对待妻子蘩漪等人的态度，支配着周朴园在剧中的主要动作。他运用不近人情的手段将其他人纳入自己的家庭统治轨道。戏剧通过周朴园威逼蘩漪"喝药"这个典型的戏剧动作，让人们看到他的封建家长统治。封建统治不仅表现为政治上、经济上的控制，更表现为精神方面对人、对人的精神意志的压迫、扼杀、毒害与控制。周朴园在"仁义道德"的观念下施行着残酷的封建专制手段。周朴园本人的主观意愿还是为妻儿、家庭着想。曹禺在透析周朴园灵魂时，始终把他作为一个"人"来写，写他与侍萍年轻时的真情，写他深深的内疚与沉痛的回忆。剧终，当侍萍再次出现在周家客厅里，经历了一天人世沧桑的周朴园以沉痛的口吻命令周萍去认生母，并向侍萍忏悔。作者的这一笔曾受到不断的批评和指责，实际上这一描写正体现出剧作者深入人物心灵深处的真实性。这是周朴园形象塑造成功的奥秘。

蘩漪的悲剧灵魂中响彻着受到五四个性解放思想影响的一代妇女的抗议与追求的呼声。在这个悲剧女性身上，闪烁出曹禺艺术才华的独特光辉。剧作家对蘩漪倾注了深厚的同情，怀着诗人满腔的激情塑造这个形象。剧中，蘩漪在双重的悲剧冲突中走完她心灵的全部历程。作为一个追求自由的女性，蘩漪在家庭生活中陷入了周朴园封建专制主义精神折磨与压迫的悲剧；周萍背弃爱情的行径，又使这位要求摆脱封建压迫的女性在爱情追求中遭受抛弃，再一次陷

入绝望的悲剧。若问蘩漪为什么会爱上周萍这个卑怯、不负责任的人，“这只好问她的运命，为什么她会落在周朴园这样的家庭中”①。这是时代的不幸。而周萍的卑怯灵魂又系由周朴园直接造成。双重的打击与痛苦，使蘩漪成为一个忧郁阴鸷性格的女性，终于从她那颗受尽蹂躏的心灵中升腾起不可遏压的力量。在第一幕喝药时，她痛苦地忍受了周朴园的威压，想到的是她与周萍的特殊关系；随着她与周萍关系的渐趋紧张，她对周朴园的专制始而顶撞，继而嘲弄，最后爆发为反抗与报复。蘩漪精神上的主要对立面是周朴园。她与周萍的冲突反映了她与周朴园的深刻矛盾。但是，剧作者独特的构思在于，将蘩漪与周萍的戏剧冲突作为结构全剧冲突的主线。剧中着力写她不顾一切地追求周萍的爱情，不顾一切地反抗与报复，对生活与爱情热切渴望。正是这个女性的精神觉醒与所爆发出来的力量，在“最残酷的爱和最不忍的恨”②（着重号为作者原有。——引者）的性格交织中，她的内心向变态发展，爱变成恨，倔强变成疯狂。这就对悲剧进行了更独特而深人的发掘。她绝望中的反抗，充满着一个被压迫女性的血泪控诉，表现出对封建势力及其道德观念的勇敢蔑视与反叛。她反驳周萍：“我不反悔”，“我的良心不叫我这样看”。可见作者要肯定的，不是乱伦，而是蘩漪反叛封建道德的勇气。她的“雷雨”式的激情摧毁了封建家庭秩序，也毁灭了自己。蘩漪这一悲剧形象，是曹禺对现代戏剧的一大贡献，深刻地传达出反封建与个性解放的五四主题。

在蘩漪悲剧的形成中，周萍是重要因素，但造成他人悲剧的周萍，自己也是个悲剧，尽管他的悲剧不同于蘩漪。封建家长总是按照自己的意志用软硬兼施的手段控制与铸造子弟的灵魂。周萍空虚、忧郁、卑怯、矛盾的灵魂始终被笼罩在周朴园精神统治威压的阴影中。这是一个在封建专制主义环境里，人的灵魂被压抑、毒化、吞噬的悲剧。剧中年轻的周冲的追求，寄寓着作者的憧憬。他的死亡，既是对封建势力的控诉，也流露出曹禺这位探索社会问题、追求出路的艺术家而对人生现实的苦闷、悲愤之情。

在剧作中，命运把鲁侍萍引回周公馆，重提三十年前旧事，而四凤又在重演母亲的悲剧，这就从历史的角度揭露了妇女所受的欺凌。曹禺运用他刻画悲剧女性形象的卓荦才能，描写侍萍这个善良妇女精神上所遭受的不堪忍受的沉重打击。周朴园的遗弃给她带来了一生的不幸，她唯一的希望是千方百计避开过去悲剧的重演，带女儿离开周家。可是她最后一线的人生希望仍然受到毁灭性打击。她受着宿命思想的影响，悲愤恐惧，被逼上人生尽头。这是《雷雨》反封建主题的深化。而写鲁大海出现在周朴园面前，父子之间展开一场对立阶

① 曹禺：《雷雨·序》，文化生活出版社1936年版。

② 曹禺：《雷雨·序》。

级的斗争，将中国20年代劳资斗争的风云席卷进周朴园家庭的内部。在剧本初版中，鲁大海的结局是走向渺茫。曹禺在解放后的修改本中，改为鲁大海决心回到矿上重新发动工人斗争。

曹禺说，"《雷雨》对我是个诱惑。与《雷雨》俱来的情绪蕴成我对宇宙间许多神秘的事物一种不可言喻的憧憬"。这种全剧始终闪示的"隐秘"，就是"宇宙里斗争的'残忍'和'冷酷'"。"在这斗争的背后或有一个主宰来管辖，这主宰，希伯来的先知们赞它为'上帝'，希腊的戏剧家称它为'命运'，近代的人撇弃了这些迷离恍惚的观念，直截了当地叫它为'自然的法则'。而我始终不能给它以适当的命名，也没有能力来形容它的真实相。因为它太大，太复杂。我的情感强要我表现的，只是对宇宙这一方面的憧憬。"[①] 年轻时的曹禺，受到易卜生等西方个性主义、人道主义思想影响，也受到基督教思想影响。《雷雨》在艺术精神上受到古希腊悲剧与美国剧作家奥尼尔的现代悲剧的影响。戏剧情节的展开借助于过多的血缘伦常纠葛，悲剧的结局染上神秘的命运色彩(尤其在未删去序幕、尾声之前)。这不仅在技巧上"有些太像戏"，而且反映出作者当时思想认识上的特点。在该剧1934年的初版本序幕、尾声中，鲁妈、蘩漪两人发疯，周公馆被捐为教会医院，周朴园成了基督教信徒，他去看望这两个病人。曹禺运用现实主义的创作方法提炼戏剧形象，善于深入到现实世界的错综复杂的人生中，运用戏剧艺术表现出自己对人生的某些深刻的感受与理解。因此，人物的血缘纠葛与命运巧合更真实、更典型地反映了人性的复杂性与人生的残酷性，悲剧的结局引人思索，在思索中探究酿成悲剧的根源。

《雷雨》于1935年4月27日由中国留日学生组织的"中华同学新剧公演会"在日本东京的神田一桥讲堂首次公演，导演是吴天、刘汝醴、杜宣。当时在日本的郭沫若为《雷雨》日译本作序，赞扬"《雷雨》的确是一篇难得的优秀的力作"，"作者在中国作家中应是杰出的一个"[②]。1935年8月17日，天津市立师范学校孤松剧团在该校大礼堂演出《雷雨》，这是国内首次演出。60年来，《雷雨》历演不衰，富有舞台生命力。

《雷雨》发表一年以后，曹禺创作了又一部现实主义的力作——四幕剧《日出》。从《雷雨》的家庭悲剧到《日出》的社会悲剧，曹禺在思想和艺术上都有新的发展。《雷雨》主要是从家庭内部关系揭露封建统治，《日出》写的是现代都市社会中上层社会的丑行，描绘出当时社会的全貌，揭示出上层社会与下层社会之间"损不足以奉有余"[③] 的不合理现象。《雷雨》着力反映封建专

---

① 曹禺：《雷雨·序》。

② 郭沫若：《关于曹禺的〈雷雨〉》，《沫若文集》第11卷，人民文学出版社1959年版。

③ 曹禺：《日出·跋》。

制主义对人的压迫与虐杀，《日出》则揭露金钱化社会对人的毒化、吞噬与残杀。曹禺对那个腐烂社会抱着极端憎恶的感情与抨击态度。

人们经常把《日出》中人物分为两个阵营。剧作家确实把“鬼”似的人们生活的天堂与“可怜的动物”生活的地狱加以强烈对照，揭露出这个现代都市社会是个畸形的、不公平的世界。为了维持大丰银行，潘月亭一方面裁员扣薪，另一方面以变卖地产、佯装盖洋楼来制造假象。当他的把柄被李石清抓住后，立即施以笼络，而一旦自以为稳操胜券，则很快实行恶毒的报复。作者围绕着他与李石清斗法的三个回合，对资产阶级内部勾心斗角的丑态进行了淋漓尽致的刻画，暴露了潘月亭的荒淫无耻、心狠手辣与狡诈虚弱。在潘月亭那里，“人不能没有钱，没有钱不要活着”。剧中“金钱万能”的原则也体现在其余人身上。庸俗愚蠢、故作多情的富孀顾八奶奶，油头粉面、下流卑污的面首胡四，以为有了金钱就可以随心所欲地结婚、离婚的洋奴张乔治，狡黠势利的茶房王福升，凶狠残忍的流氓打手黑三，这些人物凑在一处，形成了旅馆里污浊、糜烂、混乱的生活场景。剧本成功地描写了一个拼命向上爬而终于被摔下来的银行秘书李石清。对李石清的不择手段、卑污虚伪、奸诈逢迎的揭露，体现出作者对他的批判。但是曹禺塑造李石清艺术形象的成功之处，在于同时还展示了李石清复杂的内心，卑污灵魂内还未完全消尽人性与自我认识，李石清有许多无奈。通过这个复杂性格，曹禺深刻地揭露了金钱的罪恶在于如何腐蚀人，卑污的社会又如何扭曲一个人。

《日出》以陈白露的休息室与翠喜的卧房为舞台场景，分别连结两类社会生活。通过方达生寻找小东西，来展示社会最底层人们的苦难遭遇。翠喜为生活所迫，操着皮肉生涯。小东西终于逃不出金八的魔爪，只能悬梁自尽。曹禺为了刻画这类人的生活，曾冒着危险深入其中观察、了解，并发现像翠喜一样的人也不乏金子似的心。第三幕浸透着剧作家的辛酸血泪与愤怒的抗议，是全剧有机统一体的一部分，是深化戏剧主题的必需。剧作展示出喧嚣嘈杂的地狱充满着骚动不安，揭示出这个社会从上层到下层全部腐烂、解体了。剧本还安排了一个不出场的人物金八，作为这个社会恶势力统治的代表，探索种种罪恶的社会根源。

在《日出》总的气氛里，有一股光明的力量在潜滋暗长。方达生尽管有书呆子气，但可以理解为光明的探求者。他是《雷雨》中周冲形象的发展，表现了作者的心灵追求，当然也包含着作者对他天真、幼稚、不谙世事的微讽。作者让他走进《日出》的环境中，代表着人们对“日出”——光明、自由的寻找与向往。他最后决心做点事，同金八们拼一拼，并朦胧地看到希望在劳动者身上，迎着“日出”走去。全剧四幕剧情展开的时间是：黎明前，黄昏、午夜，凌晨日出。这些在作者的构思中是有寓意的。

曹禺虽说《日出》没有主角，但陈白露毕竟处于舞台中心，她的悲剧形象是剧本的灵魂。《日出》的主题诗是陈白露呼喊出来的，她的内心悲剧性冲突搭起了《日出》戏剧冲突的基本骨架。陈白露曾是"天真可喜的女孩子"，但是资产阶级生活的刺激，锈蚀了她纯洁的灵魂，以致她与诗人的遇合以分手而告终，她再次投入金丝笼而无力飞翔。陈白露拒绝方达生的挽救，似乎玩世不恭、傲慢自负，但她又不由自主地泄露了心灵的颤抖。她为出卖自己的美丽与青春断送了人生希望而痛苦。在方达生面前，她发现了自己的"孩子时代"，也发现了自己的悲剧。人生道路与命运的抉择又一次摆在她面前，她产生了"竹均"与"白露"的激烈内心冲突。在第一幕中，她与方达生谈话，赞美洁白的霜，呼唤自己少女时代的名字；她挺身而出，怒斥黑三，救下小东西；她欢呼太阳，欢呼春天，读起心爱的"日出"诗。"旧我"——她内心中人的要求、意志，要突破"新我"顽强地表现①。第三幕，陈白露尽管没有出场，但翠喜、小东西的遭遇同陈白露的命运遥相呼应，并且这一幕的直接结果导致陈白露的希望与追求落空。因此第四幕一开始，陈白露已是泪流满面，陷入了深深的绝望与痛苦。她从小东西的遭遇终于明白无法掌握自己的命运，她痛苦地回忆着昔日的悲剧，诗人的形象又一次出现在她的眼前，唤醒她的"竹均"意识。而历史的隐痛同时也被血淋淋地挑出来，她明白寄生的腐朽生活使她陷人深渊无力自拔，而她又不愿再过这种出卖心灵与肉体的生活。她终于断然结束了个人的生命。她的悲剧是黑暗社会对人的精神要求的毁灭。陈白露怀着向往"日出"之心而死，反映了她内心对人的自身价值的追求。曹禺描写陈白露的悲剧，对金钱社会的揭露与控诉是深刻、有力的。这是剧作家继蘩漪形象之后，为中国现代戏剧创造的又一杰出艺术形象。从蘩漪、侍萍、四凤到陈白露、翠喜、小东西，都体现了曹禺对中国妇女命运的深切关注。

《雷雨》、《日出》的卓越艺术成就，同曹禺多方面吸收西方戏剧艺术，又能融会贯通分不开的。两剧的戏剧艺术形式基本上取自西方戏剧。曹禺的悲剧观受到古希腊命运悲剧与西方传统悲剧观的影响。他的戏剧观接近易卜生。《雷雨》和《日出》两个剧本，都是从一个非常性的紧急事变提取戏剧冲突与中心动作，冲突紧张激烈，全剧贯串"激变"与"危机"，从中产生激荡人心的戏剧性。易卜生的社会问题剧对曹禺创作思想有深刻影响。《雷雨》与易卜生的《玩偶之家》、《群鬼》等剧有许多若隐若现的精神联系。"易卜生把火炬投进了市侩的'和睦家庭'，宣布了资产阶级买卖婚姻内蕴的欺骗性的罪状"②，曹禺则用"雷雨"中令人震颤的闪电，烛见了中国旧家庭的罪恶，作

① 朱栋霖：《论曹禺的戏剧创作》，第106～126页，人民文学出版社1986年版。

② 弗朗茨·梅林：《亨利克·易卜生》，《易卜生评论集》，外语教学与研究出版社1982年版。

品对于黑暗现实的批判态度和否定精神，对于妇女不幸遭遇的同情，无疑是对《玩偶之家》、《群鬼》等剧的呼应。

《雷雨》的“回溯式”戏剧结构，主要得力于易卜生戏剧与古希腊悲剧。易卜生将希腊悲剧家惯用的“回溯式”结构艺术发展到极致，《群鬼》充分体现了易卜生戏剧结构艺术的特点。《雷雨》与《群鬼》在舞台时间、地点、基本事件、人物关系和“三一律”、“回溯式”结构等方面，有许多相似之处[①]。《雷雨》要表现的故事时间跨度长达30年。曹禺从30年来的矛盾着眼，就一天之内的冲突落笔，从戏剧激变的中心单刀直人，大幕拉开，已是危机降临前夕，周家30年来惊心动魄的故事都在这最后一天内暴露，悲剧的发生仅仅是过去一系列罪恶的结果。这些相似而并非简单模仿的手法，主要取决于曹禺的创作意图和强化剧本主题与紧张激荡风格的需要。两剧都有“过去的戏剧”与“现在的戏剧”两层戏剧动作，《群鬼》以成功地揭示过去的戏剧动作著称，整个回溯才是《群鬼》的真正戏剧动作，《雷雨》则以表现“现在的戏剧”为主，将“过去的戏剧”与“现在的戏剧”紧密结合起来，用前者不断来推动后者的急剧发展，从而把戏剧的几组重要冲突交织到一起。曹禺写《日出》时，对《雷雨》“太像戏”深为不满，他想“完全脱开了 Lapiècebien faite（佳构剧）一类戏剧所笼罩的范围，试探一次新路”。他说：“我决定舍弃《雷雨》中所用的结构，不再集中于几个人身上。我想用片断的方法写起《日出》，用多少人生的零碎来阐明一个观念。如若中间有一点我们所谓的‘结构’，那‘结构’的联系正是那个基本观念，即第一段引文内‘人之道损不足以奉有余’。所谓‘结构的统一’也就藏在这一句话里。”[②] 这种“用片断的方法”、“人生的零碎”的描写方法又比较接近西方自然主义的戏剧主张，同时又受到根据奥地利小说家维姬巴姆同名小说改编的美国电影《大饭店》的影响。曹禺善于灵活地借鉴、化用外来艺术，形成自己的血肉。他曾表示：也许在“潜意识”的下层，一缕一缕地抽取了他人金线，织成自己的衣服，但是，“我是我自己”[③]。话剧是外来艺术形式，如何反映中华民族生活，几十年来有成功也有教训。曹禺的《雷雨》、《日出》出色完成了以现代话剧艺术形式反映中华民族的现代生活与人性嬗变的任务，证明西方戏剧形式已为我所有。

《日出》曾获得《大公报》“文艺奖金”。1937年2月2日由上海戏剧工作社首演于卡尔登大戏院，导演欧阳予倩。当时一位外国学者称赞《日出》“可

---

① 陈瘦竹：《现代剧作家散论》，第219～248页，江苏人民出版社1979年版。

② 曹禺：《日出·跋》。

③ 曹禺：《雷雨·序》。

以毫无羞愧地与易卜生和高尔兹华绥的社会剧的杰作并肩而立"[1]。周扬针对当时某些粗暴批评，撰写《论〈雷雨〉和〈日出〉》[2] 一文，高度评价了两剧的反封建意义。

曹禺在第三个剧本《原野》（三幕剧）中将创作视野转向农村，写了民国初年、北洋军阀混战初期一个农民复仇者的故事。曹禺憧憬反抗压迫的原始生命力，而且开掘出一个在封建宗法思想影响下农民复仇者的心理悲剧。

戏剧正面表现的，是八年后仇虎逃出牢狱来到焦家报一家两代之仇。冲突在仇虎与焦母之间展开。曹禺通过激烈的戏剧冲突，刻画仇虎这个农民复仇者那满蓄着仇恨与反抗力量的灵魂。焦母的暴戾、凶残、诡计多端，被刻画得入木三分，又极富个性特征。第二幕她与仇虎拉着手"谈谈"，借叙旧之名，貌似关心，实则心怀叵测，暗伏杀机，仇虎只得虚与周旋。随着冲突的进展，仇虎的反抗意识渐趋清醒，临死前他说："不！不！不能完。我完了，还有兄弟；兄弟完了，还有兄弟。我们不能子子孙孙生下来就受人欺负。"

仇虎形象中有一股"原始的力"。这反映出剧作家对社会抗争力量的一种憧憬。从《雷雨》、《日出》到《原野》，曹禺在抨击封建家庭和都市社会的丑恶的同时，不断流露出对未蒙受现代文明腐蚀的原始性的憧憬。这是剧作家关心人类命运、寻找社会出路的一种探索。"原野"，既未受封建家庭制辖，亦非金钱化社会，正如剧本开头提示："大地是沉郁的，生命藏在里面。"曹禺描写仇虎是一个"原野"的人，那种反抗的意志与威力，炽烈的性爱与粗野的激情（爱与恨），都染有一层原始蒙昧的色彩。这在剧中是作为与封建主义精神统治重压下的腐朽空虚精神面貌（如焦大星）相对立而出现的，它本身是一种被压迫者自发反抗黑暗势力的力量。剧本描写它，反映了作者对黑暗社会的愤懑，对社会、对人类的希望以及个人的苦闷与追求。

剧本从内、外两种冲突来塑造仇虎形象。戏剧的外部冲突——仇虎为复仇而同焦母展开的冲突，表现出农民的反抗；人物的内心冲突——仇虎杀人前的矛盾，杀人后的恐惧、自责，深入一步体现出悲剧的成因。《原野》的戏剧动作在这里得到统一，两种冲突没有造成仇虎形象的前后隔离。仇虎复仇杀人的现实对象是焦大星与小黑子，而他们是无辜的。仇虎之所以忍心下手，就在于他认为焦大星是焦阎王的儿子。这种"父债子还"的封建宗法伦理观念，其实是十分愚昧的，它不是农民反抗黑暗的有效手段，更不是农民的真正出路。不幸者的惨叫触动了人性的神经。仇虎奋起一击，没有触动黑暗统治势力本身，却使自身陷入了自责与痛苦，掉进了恐惧的心狱而不能自拔。焦母叫魂，庙里

---

① H.E. 谢迪克：《一个异邦人的意见》，《大公报》1936 年 12 月 27 日。

② 周扬：《论〈雷雨〉和〈日出〉》，《光明》第 2 卷第 8 期（1937 年）。

鼓声，使他神经错乱。愚昧、迷信，将他的心灵推进幻觉引起的恐怖中。曹禺描写舞台上焦家的陈设，右面是黑暗统治者焦阎王的画像，左面则是供奉菩萨的神龛，象征黑暗世界的精神统治孕育着愚昧和迷信。这是仇虎恐惧“心狱”中的魔鬼，导致了他内心的悲剧性冲突。序幕中，他敲掉了焦阎王给他戴上的镣铐，但无法挣脱精神镣铐的束缚，最后仍然回到十天前挣脱的镣铐面前。实际上，肉体的与精神的两种镣铐他都没有挣脱。在当时，“‘五四’运动和新的思潮还没有开始，共产党还未建立。在农村里，谁有枪，谁就是霸王。农民处在一种万分黑暗、痛苦，想反抗，但又找不到出路的状况中”①。

在描写仇虎形象的同时，剧本还成功地塑造了花金子与焦大星的形象。金子与焦母针锋相对而勉强自我克制，她满怀狂热的青春激情，对大星这窝囊废既同情又厌恶，她风流、泼野，以女性的诱惑力吸引着仇虎，又将这种肉体的欲望升华为精神的爱恋。所有这些，都与仇虎的原始的激情互相呼应，并被表现得血肉丰满、富有魅力。焦大星也是曹禺长于描写的人物形象。这个善良人的懦弱无能的可怜虫地位，直接导源于焦阎王夫妇的封建淫威与刚愎意志，他的忧郁痛苦的灵魂也系其父母的罪恶直接、间接铸成。这个形象与《雷雨》中的周萍、《北京人》中的曾文清属同一类型。

《原野》紧张热烈激荡的风格与手法，同《雷雨》接近。曹禺塑造仇虎这位因杀人而心灵分裂的悲剧英雄，受到莎士比亚悲剧《马克白斯》的影响。第三幕仇虎在森林中逃跑的幻觉描写，则是吸收了美国剧作家尤金·奥尼尔《琼斯皇》的表现主义艺术。《原野》与《琼斯皇》的戏剧情节有许多相似之处②。正是由于借鉴了表现主义艺术，曹禺才别开生面地展示了仇虎的内心悲剧冲突，重现了他所遭受的种种不公，他在种种幻觉纠缠下拼命挣扎、苦斗，反抗意志愈益顽强。表现主义认为，人的根本的真实在于他的心灵内部，在他的精神、情感、欲望、幻想、潜意识里。表现主义重人的主观冲动甚于客观现实，将人的主观感觉外部化、戏剧化，强烈地表现出人物（也是作者）的内心感情，被称为“灵魂的戏剧”。洪深 1922 年借鉴《琼斯皇》的手法创作、演出《赵阎王》，没有获得观众理解。曹禺继洪深之后，再次探求艺术新路。尽管剧本在渲染仇虎恐惧心理时有失分寸，但曹禺终于在现实主义中吸收了表现主义，成功地进行了一次艺术尝试。

1937 年 8 月 7 日，《原野》由上海业余实验剧团首演于卡尔登大戏院，导演应云卫。《原野》问世后，褒贬毁誉不一。80 年代，《原野》被搬上银幕与

---

① 《曹禺同志谈剧作》，《文艺报》1957 年第 2 期。

② 刘海平、朱栋霖：《中美文化在戏剧中交流——奥尼尔与中国》，第 59～63 页，南京大学出版社 1988 年版。

舞台，获得普遍赞誉。

第三节 《北京人》

《北京人》和《家》,显示出曹禺的戏剧创作艺术在40年代达到新的高度。

三幕剧《北京人》(1941)以曾家的经济衰落为串连全剧矛盾冲突的线索与戏剧冲突发生的具体背景，展开家庭中善良与丑恶、新生与腐朽、光明与黑暗的冲突。并透过这些冲突，深入封建家庭这一躯体深处，着力反映出封建主义精神统治对人的吞噬，人们在这种精神统治下对人生的追求，以及这种精神统治的破产。1941年10月24日，该剧由中央青年剧社首演于重庆抗建礼堂，导演张骏祥。

曹禺选取一个典型的没落士大夫家庭，写了曾家三代人。老一代“北京人”曾皓是封建家庭权势与精神统治的代表。他心中似乎装满了各种忧虑与烦恼、委屈与同情，但实际上，在“仁义道德”的面孔下是一颗自私虚伪的心，用苦难哀怜遮掩了自私与虚弱。作者尤其通过他与愫方的关系，将这种心灵刻画得人木三分。曹禺塑造这个形象，揭示了封建阶级的衰亡。在经济与权势的跌落中，曾家赖以生存的精神支柱——封建礼教，也正在丧失其统治威力。家庭矛盾丛生，翁媳勾心斗角，夫妻性情不和，姑嫂相互倾轧，儿子离家出走，第三代人对家庭深怀不满。封建家长再也不能维持传统的宗法家庭秩序。当曾皓半夜里跪下来哀求儿子不要再抽鸦片，他本人心灵中的支柱也倾塌了。比起封建家庭最终的分崩离析，曾皓精神上的幻灭来得更早。曾家的管家奶奶曾思懿虽然干练泼辣、能说会道，但她的精力却放在控制丈夫或与家人的倾轧上，对曾家实际上是败事有余，促使了整个家庭的四分五裂，以至于最后丈夫自杀，媳妇出走，儿子曾霆也怀有反感。剧本围绕曾皓、曾思懿的形象，给这个家庭走向死亡路上的种种挣扎以无情的揭示。

曾文清与愫方是曹禺倾心塑造的两个艺术形象。他们的内心悲剧冲突与不同命运构成了戏剧冲突的主线。曾文清是剧中曾家第二代“北京人”。他聪颖清俊，善良温厚，不乏士大夫阶级所欣赏的潇洒飘逸。他的悲剧在于，他所长期生活其间、受其多年熏陶的封建文化思想和教养，腐蚀了他的灵魂。精致细腻的生活消磨掉展飞的健翮。他身上理应得到健全发展的真正的人的因素、人的意气，被消耗、吞噬了。“重重对生活的厌倦和失望甚至使他懒于宣泄心中的苦痛。懒到他不想感觉自己还有感觉，懒到能使一个有眼的人看得穿：‘这只是一个生命的空壳’”。“不说话”的曾文清的悲剧在剧中似乎悄无声息，然而却惊心动魄。他尽管爱上一支空谷的幽兰，却只敢停留于相对无言中获取慰藉，爱不能爱，恨不能恨。他出走后又沮丧地归来，以至吞食鸦片自杀，都

是必然的。当然，曾文清最后的举动，说明他已认识了“自我”，对自已、对封建家庭生活已经厌弃与绝望。曾文清的悲剧有他个人不可推卸的责任，更有深刻的社会原因，后者正显示出剧本思想意义的深刻性。

曹禺在愫方与瑞贞这两位受欺压的女性身上投射了一束光辉，昭示出人类对光明与自由的向往。曹禺细致、深人地塑造了愫方这位女性形象，让她受苦受难的灵魂在周围的黑暗中闪烁出光辉。蘩漪、陈白露、愫方是曹禺戏剧中三位卓越的悲剧女性形象。他赋予愫方、陈白露形象以更多的诗意与哲学意味，在愫方那富有人情美的忧伤而坚韧的闪光灵魂中倾注了作者的审美理想。在愫方形象上，剧作家蕴含进了个人的一段爱情生活体验。愫方是旧时代的优秀女性。她沉默忧伤，处处忍让。寄人篱下的生活使她不得不忍受旧家庭中袭来的种种不堪。她爱上了曾文清这样一个废人，面对种种无望的境遇，她的忍受顺从反映出她的献身精神、坚韧毅力和独特的人生追求，也显出封建家庭中腐朽丑恶势力与精神统治在善良人心上投注的阴影。剧本进而揭示了愫方惊人的耐力，从逆来顺受的外观挖掘出她坚毅的性格力量。她的沉默无言并不意味她对凌辱的低头，她心中怀着对生活的执著追求。第三幕第一景愫方与瑞贞的一席倾谈，层层展开了愫方的心幕。“什么可怜的人我们都要帮助，我们不是单靠吃米才活着啊!”愫方的格言浸润着她立身行事的准则与人生哲理。尽管她充当了无价值爱情的殉情者，但她把对人生的向往和深挚的爱情注入曾文清身上，体现出她的人生态度。曹禺谈到《北京人》的写作动机时说：“当时我有一种愿望，人应当像人一样活着，不能像当时许多人那样活，必须在黑暗中找出一条路子来。”[①]愫方、瑞贞的出走，正是黑暗王国里的一线光明。

剧中还有一个原始猿人“北京人”的形象。这是曹禺采用的一个戏剧象征。他以“北京人”为剧本命名，囊括史前社会、现实社会、理想社会三种“北京人”，象征剧本主题的丰富含义。以人类的祖先，对照、批判它的“不肖子孙”——现实中的“北京人”，揭示出象征意义。剧作家以原始人的勇敢有力，反衬出囚禁在封建精神统治下的北京人的空虚、怯懦、腐朽、堕落。他赞美原始人的纯真、单纯，斥责剥削阶级的自私、伪善、阴险、倾轧。这是对现实的愤慨，决非表示曹禺主张“返回原始”。他借用原始人生活来寄托对新生活的憧憬与追求。他找到了一个戏剧象征，但手法过于荒诞，与全剧朴素真实细致的现实主义风格不够和谐。建国后，曹禺对这方面的内容作了删削。

根据巴金同名小说改编的话剧《家》（四幕剧），是曹禺又一出色的创造，既忠于原著的精神，又有独特的创造性。“他觉得剧本在体裁上是和小说不同的，剧本有较多的限制，不可能把小说中所有的人物、事件、场面完全写到剧

① 曹禺：《和剧作家们谈读书和写作》，《剧本》1982年第10期。

本中来，只能写下自己感受最深的东西。他读巴金小说《家》的时候，感觉最深的和引起当时思想上共鸣的是对封建婚姻的反抗。当时在生活中对这些问题有许多感受，所以在改编《家》时就以觉新、瑞珏、梅小姐三个人物的关系作为剧本的主要线索，而小说中描写觉慧的部分、他和许多朋友的进步活动都适当地删去了"[①]。正如一位导演所说："《家》里而觉新、瑞珏、梅小姐都是好人，但是这三个善良的人物之间却产生了不该由他们负责的、复杂痛苦的矛盾，造成了大家的不幸。"戏剧虽然不像原小说以强烈的战斗激情取胜，却以扣人心弦的沉挚的控诉见长。曾有评论批评剧本没有写"封建社会的主要矛盾"，认为剧中所描写的封建婚姻造成的不幸，"不过是一种情感上的牙痛症吧了"[②]。这显然是狭隘地理解了艺术同时代、同人生的关系。

曹禺在剧中着力塑造了觉新形象以及瑞珏、梅、鸣凤这些优美女性的形象。瑞珏在剧中是最富魅力的主角，她与觉新的关系和心理变化被描写得十分细腻。话剧由她在杜鹃声中与觉新结婚开始，到她在杜鹃声中死去闭幕，这个严谨的戏剧构思的中心就是瑞珏的悲剧。通过新婚之夜的朗诵诗式的独白，她与梅小姐的情致哀伤的长谈，以及辗转病榻的诀别场面，话剧始终突出她对觉新深挚的爱情，突出她对人生的向往。这位女性温婉的心灵闪现出青春美的诗意光辉。瑞珏是曹禺的审美独创，可以列入曹禺剧中卓越的悲剧女性的画廊。忧郁不幸的梅表姐在剧中出场不多，曹禺运用虚实结合的手法，含蓄地表现出了她深沉的爱，她对觉新的谅解、关切与对瑞珏的诚挚的感情。

话剧《家》是一首情思凄婉、深沉美丽的诗，不像原小说是一支战斗的进行曲。正面的暴风雨般的激昂控诉与战斗不见了，但真诚的鼓舞、热情的召唤没有消失，而是以另一种熨帖人心的诗意般的抒情境界出现在观众面前。与巴金小说奔放激昂、沉郁悲伤的抒情不同，曹禺式的戏剧诗情风格是情思凄婉、缠绵悱恻，又潜动着一脉春温。

从 30 年代的《雷雨》到 40 年代的《北京人》、《家》，曹禺的悲剧观在发展。曹禺戏剧一贯的悲剧主调仍震响在这些剧本中，同时融合进了隐含的喜剧性因素。曹禺对人生的认识比过去有了发展。他不是站在剧中悲剧人物同一思想水准去哭泣生活，而是深刻地辨识了剧中人物的悲剧命运，给那些可怜、可爱的悲剧人物投以深沉的责备与带着优伤的微笑，对那些"耗子"般的人物和崩溃中的家庭投以隐喻的讽刺，将他心爱的、富有优美灵魂的女主人公放出黑暗的牢笼，让光明前景展开在她们面前。《北京人》、《家》的悲剧并不使人悲观失望，而是鼓舞人去寻找人生。

---

① 《曹禺同志漫谈〈家〉的改编》，《剧本》，1956 年第 12 期。

② 何其芳：《关于〈家〉》，《关于现实主义》，第 208 页，上海文艺出版社 1962 年版。

从自己的创作个性出发，有机地吸收西方戏剧艺术与民族古典文学营养，形成了个人民族风格，是曹禺戏剧创作的重要特点。《北京人》具有契诃夫戏剧的现实主义特色。曹禺说："他（指契诃夫）教我懂得艺术上的平淡。一个戏不要写得那么张牙舞爪。在平淡的人生的铺述中照样有吸引人的东西。"①《三姊妹》、《樱桃园》等契诃夫戏剧描写日常生活琐事，"在舞台上得让一切事情像生活里那样复杂，同时又那样简单。人们吃饭，仅仅吃饭，可是在这时候他们的幸福形成了，或者他们的生活毁掉了。"② 描写日常生活琐事的叙事性，是契诃夫戏剧观的一个重要特征。从编剧艺术看，《雷雨》属于欧州传统型的、易卜生式的戏剧，《北京人》则着意追求契诃夫的风格，"平淡的人生的铺述"成为该剧的主要特征。其次，契诃夫戏剧的冲突与戏剧性，是以潜伏的内心冲突、内在戏剧性的特殊方式存在着的。用这种特殊戏剧性来表现平淡生活所蕴含着的丰富复杂人生的悲剧性。《北京人》中人与封建主义精神统治的内心悲剧冲突，是一条与表面情节相呼应的内在动作线。沉滞的旧家庭生活中人生的深刻复杂内涵，在戏剧冲突中获得深沉的体现。在契诃夫戏剧影响下，曹禺从《雷雨》紧张激荡郁愤的风格转而追求平淡自然忧郁深沉的美。曹禺在改编《家》的同一年，还翻译了莎士比亚的《柔蜜欧与幽丽叶》。由于曹禺熟悉戏剧艺术，他用诗体翻译更好地传达了原著热情缠绵的诗意风貌。

《北京人》和《家》还同时吸收了中国古典文学的营养。曹禺的中国古典文学修养，使他能娴熟地描写《北京人》、《家》中那些受中国文化教养很深的剧中人形象，熨帖逼真地传达出这些人精神世界中特有的韵味。《北京人》与《家》标志着曹禺戏剧的民族风格达到了新的美学境界。

从《雷雨》的紧张热烈、激荡郁愤，到《北京人》的平淡而深沉、忧郁而明朗，曹禺一方面保持戏剧风格中属于他个人所有的一贯稳定性特质，一方面又发展了自己的戏剧艺术与特色。曹禺是一位拥有炽热激情的作家。这种独特而炽热的审美情感决定了他创作的艺术风貌："雷雨"式的沉闷压抑，"雷雨"式的汹涌激荡。这种独特而炽热的审美情感，决定了他戏剧创作的形象思维过程具有情感与形象的直觉性特点。他写《雷雨》"并没有明显地意识着我是要匡正、讽刺或攻击什么。也许写到末了，隐隐仿佛有一种情感的汹涌的流来推动我，我在发泄着被压抑的愤懑，毁谤着中国的家庭和社会。然而在起首，我初次有了《雷雨》一个模糊的影象的时候，逗起我的兴趣的，只是一两段情节，几个人物，一种复杂而原始的情绪"③。他独特的审美情感在其所创造的

① 曹禺：《和剧作家们谈读书和写作》。
② 《契诃夫论文学》，第420页，人民文学出版社1958年版。
③ 曹禺：《雷雨·序》。

戏剧世界里留下了鲜明的痕迹。

曹禺是卓越的悲剧艺术家。他笔下最成功的人物，是心灵受到压抑的悲剧女性，如蘩漪、侍萍、陈白露、愫方和梅、瑞珏；是内心忧郁矛盾的悲剧性男子，如周萍、曾文清、觉新。他们都具有浓郁的抒情性，各是某种复杂情感的化身。他们每一颗心灵都会燃烧起人类感情欲望的热火。在情感的火坑里打着昏迷的滚，就像受了夏日雷雨的蒸腾，充满着郁热的气氛。激荡的感情甚至会胜于理智，让自己的心灵流着血，不是恨就是爱，“要如雷如电的轰轰地烧一场”。他们都在拼命寻找出路，在同黑暗势力的盲目搏斗中苦苦挣扎。曹禺的悲剧人物，他们忧郁的心灵处于压抑状态而不是激昂、奔放的。戏剧人物的情感风貌与戏剧的艺术特征相联系。《雷雨》呈现出紧张热烈激荡郁愤的风格。它是夏日雷雨降临前的沉闷压抑，而内里蒸腾着汹涌激荡的风暴，是地下熔岩即将爆发而表面沉静的内在紧张。《日出》的总的气氛是紧张、嘈杂、惶惶不安，给人一种窒闷、躁动的感觉。

曹禺的悲剧人物特征与戏剧风格在《北京人》中有了新的发展。他在契诃夫戏剧影响下追求平淡深沉的美。愫方、瑞贞乃至曾文清、曾霆这些旧式家庭中的人物受着封建礼教的束缚，不敢宣泄内心苦情，只是长期处于孤独的忧思与痛苦的压抑中。深沉的忧郁苦闷，就成为曹禺笔下“北京人”共同的精神特征。同时，曹禺又将自己对新世界的追求与生活信念倾注在他的戏剧形象身上。《北京人》的悲剧人物于忧郁哀伤中透露出明朗的色调。平淡而深沉、忧郁而明朗，构成曹禺戏剧风格的新特色。

曹禺处理戏剧冲突，能深入剧中人的内心世界，或则表现人物与人物之间的心灵交锋，或则刻画剧中人内心的自我交战。表现的争执、外部的冲突都包蕴着剧中人的内心交战。一切外在的冲突、争辩与日常生活场景，都是酝酿、激发与表现内心冲突。只有这类冲突，才是真正富有戏剧性的冲突。《雷雨》在激烈紧张的戏剧冲突中展现人物之间的心灵交锋。《北京人》在隐约闪烁、迂回曲折的冲突中展开人物心灵上同样错综复杂、严重尖锐的搏击。在他们平淡的看似无心的言词中，都有心灵的刀枪你来我去。

曹禺戏剧的语言富有心灵动作性与抒情性。《雷雨》与《原野》中的人物由于各怀着深仇宿怨，语言的进攻性更强烈，那种感情的巨大冲击力呈现出紧张激荡的浓郁风格。《北京人》的人物语言更为简洁凝练，具有委婉深长的抒情诗意。剧中人物的教养、身份和戏剧冲突的特点，决定了戏剧语言在隐晦曲折中包蕴了尖锐的内在动作性和抒情性。在愫方、曾文清形象的塑造上，曹禺的语言艺术又有发展，他往往只用一两个词，一句简短的话，甚至几个语气词，来表现人物的复杂情致与内在动作，用无声语言即停顿来抒情。

曹禺戏剧对中国现代戏剧的发展作出了杰出贡献：

他的戏剧深刻集中地表现了反封建与个性解放的“人”主题，这是五四主题的发展，他出色地描写了封建没落家庭及其众多人生，有力地冲击了封建主义与黑暗社会，并以《雷雨》、《日出》、《北京人》为代表，在中国现代戏剧史上树起了一座丰碑。《雷雨》、《北京人》等，堪与巴金的《激流三部曲》双峰对峙，在现代文学史上占有重要地位。

曹禺戏剧发展了我国的悲剧艺术，进一步开拓了悲剧文学的表现领域与精神刻画的深度，为悲剧艺术提供了典范。在现代戏剧史上，主要致力于悲剧创作，并取得独特成就因而推动了我国悲剧艺术发展的，除郭沫若外，当推曹禺。曹禺塑造了蘩漪、陈白露、愫方这样卓越的悲剧女性，刻画了鲁侍萍和周萍、曾文清等优秀的艺术典型，为现代戏剧的人物画廊贡献出一系列光彩夺目的悲剧形象。这些曹禺式悲剧人物在我国悲剧艺术发展上的意义，还在于他们显示了悲剧人物和悲剧样式的发展。古代悲剧历来以表现英雄、伟人为主。曹禺从现实生活提炼出悲剧冲突，描写平凡生活中受压迫与摧残、遭压抑与扭曲的悲剧人物，反映出悲剧丰富深刻的社会意义。作家描写灰色人物、小人物的悲剧，总是致力于反映人物精神追求方面的深刻痛苦，深入探索悲剧人物的内心世界，运用艺术手段把这种精神痛苦的深度传达得淋漓尽致。他的悲剧主要不是呈现为悲壮崇高，而是写出一种忧愤深沉、缠绵抑郁的美。

曹禺戏剧的高度艺术成就对我国现代话剧文学样式的成熟起了决定性作用，奠定了五四以来这一新生艺术样式在我国现代文学中的地位。一种外来的新兴艺术样式要在一个民族的艺术领域发展成熟并扎下根来，需要经历一个过程与许多人的努力。早期话剧“文明戏”演出不用剧本。五四新文化运动高潮中，随着易卜生等外国戏剧文学的介绍，出现了我国最早的话剧文学创作。此后，田汉、洪深、欧阳予倩、丁西林、熊佛西、汪仲贤、陈大悲等人，都以自己的创作对话剧文学的发展做出了各自的努力。但作为一种新的样式仍处于徘徊状态，尚未发展为完整成熟的民族范式。1934、1936年曹禺接连发表《雷雨》、《日出》，标志着我国话剧文学样式的成熟。在这同时，1935年田汉创作《回春之曲》，1934年李健吾发表《这不过是春天》，1937年夏衍创作《上海屋檐下》。这些成功剧作的问世表明，30年代优秀剧作家群体把我国的现代话剧推向成熟的阶段。《雷雨》、《日出》、《北京人》以卓越独特的艺术成就，高度满足了话剧作为舞台艺术所提出的关于人物、冲突、结构、语言等方面的艺术要求，成为我国话剧创作的典范。曹禺戏剧在吸收外来艺术，形成个人风格的同时，能从剧本的精神风貌与艺术表现方面体现出深厚的民族特色，奠定了现代话剧这一新生文学样式在我国现代文学史、现代戏剧史的地位。

第十六章　30 年代散文

30 年代散文继承五四散文的传统，在新的时代的推动下，又来了一个展开。散文作家充分发挥主体意识和文体意识，使各种类型的散文作品均得到蓬勃发展。由于普罗文学的推动和倡导，30 年代散文园地里最早呈现出繁荣景象的是杂文和报告文学。稍后，何其芳、李广田等一批新进作家相继出现，以深厚的情感体验进行自我抒写和社会表现；他们与郁达夫、丰子恺等作家一起，促进了 30 年代小品散文的多元发展，取得了相当可观的成就。30 年代散文的成就，是 30 年代文学繁荣的又一表征。

第一节　鲁迅和 30 年代杂文

中国现代杂文产生于五四思想革命和文学革命中，并随着新文化运动的深入而有了发展。1932 年《申报·自由谈》由黎烈文接编，在鲁迅等作家支持下，成为 30 年代杂文的一个主要阵地。同时，随着其他报纸的群起仿效和新的以刊登杂文为主的刊物的创办，杂文创作又形成一个蓬勃的局面。这一时期，作为左翼文坛主将的鲁迅写下了大量杂文，在其影响下形成了杂文作家群。

鲁迅一生写下了大量杂文，编辑成集的杂文集共有 16 部之多。从 1918 年在《新青年》上发表"随感录"起至 1936 年逝世前未完篇的《因太炎先生而想起的二三事》止，杂文创作贯穿了其文学活动的始终。杂文在鲁迅全部创作中占有最大的比重，是鲁迅这位精神界战士在思想、文化领域进行战斗和自我"释愤抒情"的重要文学形式。现代杂文正因鲁迅的积极倡导和大力实践而得以踏入文学殿堂。

鲁迅的杂文创作以 1927 年为界，分为前后两个时期。前期从 1918 年至 1926 年，杂文集有《坟》、《热风》、《华盖集》、《华盖集续编》。鲁迅前期杂文的主要内容首先是广泛而深刻的社会批评和文化批评。他从进化论出发，以个性主义和人道主义为武器，对陈陈相因的普遍性的社会现象和文化心理进行了

深入的剖析和批判。如《我之节烈观》、《我们现在怎样做父亲》从伦理道德角度批判封建节烈观念和父权主义；《说胡须》、《看镜有感》批判国粹主义；《春末闲谈》、《灯下漫笔》揭露封建社会的吃人本质。1925年前后随着实际政治斗争的展开，鲁迅前期杂文增加了政治批评的内容。鲁迅这一时期的杂文围绕着女师大事件和三一八惨案等重大事件，猛烈抨击了专制暴虐的北洋军阀政府和为虎作伥的现代评论派文人。与前一类杂文相比，这类杂文针砭更直接，解剖更犀利。《无花的蔷薇》、《记念刘和珍君》等篇满腔义愤地揭露了北洋军阀政府当局者的凶残和流言者的下劣，喊出了"沉默呵，沉默呵！不在沉默中爆发，就在沉默中灭亡"的悲切之声。

鲁迅杂文创作后期从1927年到1936年，杂文集有《而已集》、《三闲集》、《二心集》、《南腔北调集》、《伪自由书》、《准风月谈》、《花边文学》、《且介亭杂文》、《且介亭杂文二集》、《且介亭杂文末编》、《集外集》、《集外集拾遗》等。此期杂文思想更为锐利，内容也更为丰富。首先，政治内容大大增加，《为了忘却的记念》、《写在深夜里》控诉了国民党进行文化围剿、杀害"左联"五烈士的罪行。《中国人的生命圈》、《"友邦惊诧"论》等揭露日寇在"边境上是炸，炸，炸"，国民党在"腹地上也是炸，炸，炸"的暴行以及国民党当局妥协媚外的丑恶本质。其次，鲁迅后期仍然注意进行社会批评，写下了大量解剖中国社会思想的杂文。这些杂文仍像前期杂文那样对中国传统文明的弊病和各种丑恶的社会现象进行了综合性的解剖。《二丑艺术》、《爬和撞》、《帮闲法发隐》、《"题未定"草·二》等篇通过生动的形象，批判了二丑的投机艺术和小市民向上爬的市侩哲学，揭露了帮闲们的帮忙、帮凶的实质和"倚徙华洋之间，往来主奴之界"的西崽相。再次，鲁迅后期以杂文形式扶正祛邪，坚持文化战线上的思想理论斗争。他积极扶持无产阶级文学运动，对左翼文艺发出了中肯的诤言（如《对于左翼作家联盟的意见》）；并与该时期文坛上的新月派、民族主义文学、"自由人"、"第三种人"、"论语派"的理论展开论争。鲁迅后期杂文的文艺批评是与政治批评、社会批评密切相关的。

鲁迅的杂文是诗化的政论，是政论化的诗，做到了绵密的逻辑和生动的形象的高度统一、思想家的卓识和文学家的才华的高度统一。这种统一的方法就是："论时事不留面子，砭锢弊常取类型"①。"论"中"不留面子"，"砭"中"常取类型"，正是他的杂文既有政论性、逻辑性，又有形象性、情感性的关键。如《中国人的生命圈》从"圈"到"线"到"○"，层层推演，逻辑严密，议论深刻，并创造出了具体的形象，饱含了爱憎之情。其次，从"砭锢弊"的立意出发，塑造出了否定性的类型形象体系。如：脖子上挂着铃铎作为知识阶

① 鲁迅：《伪自由书·前记》，《鲁迅全集》第5卷，第4页，人民文学出版社1981年版。

级徽章领着群羊走上屠宰场的山羊（《一点比喻》），“折中，公允，调和，平正之状可掬”的叭儿狗（《论“费厄泼赖”应该缓行》），吸人血又先要哼哼发一套议论的蚊子（《夏三虫》），一面受着豢养、一面又预留退路的二丑（《二丑艺术》）……鲁迅对这些类型形象的塑造，融注了作者对社会的真知灼见，并且具有触类旁通的美感特征，这是鲁迅杂文突出的艺术成就。鲁迅杂文的第三个艺术特点是幽默讽刺和曲折冷峭的语言。他的杂文好用反语、夸张等幽默讽刺手法，亦庄亦谐，庄谐并出，往往三言两语就能画出论敌的“鬼脸”，语言简洁峭拔，充满幽默感。鲁迅杂文造语曲折，往往不直接得出结论，而采用比喻、暗示、对比等手段，通过叙述描画突出事物的内在矛盾，含不尽之意于言外。如《现代史》一文表面上显得文不对题，通篇都在写变戏法，实际上是以此比喻现代史，揭露了现代统治者巧立名目、盘剥人民的本质。语言曲折婉转，寓意深刻丰富，表现出驾驭语言的卓越才能。

鲁迅的杂文是中国社会思想和社会生活的艺术记录，是20、30年代中国的百科全书。鲁迅杂文是对中国议论性散文的创造性发展，它为中国文学创造了“杂文”这一富有生命力的文体范式，影响和造就了一批杂文作家。

瞿秋白（1899~1935）的杂文以政治批判和文化批判为主，揭露国民党当局的反动本质（《流氓尼德》、《曲的解放》），批判反动文人的丑恶行径（《王道诗话》、《出卖灵魂的秘诀》），同时也殷切地呼唤新世界的诞生（《一种云》、《暴风雨前》），视野开阔，思想犀利、深刻。他的杂文在艺术上富有创新精神，善于抓住人物的特点和事物的特征，并借用比喻、象征手段创造出某种社会形象；艺术形式丰富多样，不拘一格。瞿秋白的杂文在内容和形式的统一方面取得了较高成就。此外，瞿秋白对杂文理论的建设也作出了宝贵贡献。他的《〈鲁迅杂感选集〉序言》对鲁迅杂文作了深刻的概括，正确地分析了鲁迅杂文的性质、特点和价值，并高度评价了鲁迅在现代文化史上的地位。这篇论文对于推动30年代杂文创作的发展起到了重要作用。瞿秋白牺牲后，鲁迅把他的译文编为《海上述林》出版。

30年代在鲁迅杂文的直接影响下，出现了一批杂文作者。其中有《不惊人集》、《打杂集》的作者徐懋庸和《推背集》、《海天集》的作者唐弢，还有聂绀弩、周木斋、巴人等。

第二节　30年代小品散文

30年代小品发展过程中产生过重要影响的，有林语堂提倡和创作的幽默小品。林语堂（1895~1976），福建龙溪人。其父是基督教牧师，一心要儿子学英文，受新式教育。林语堂于1917年入上海圣约翰大学，毕业后到清华大

学教英文，1920 年赴美国哈佛大学研究比较文学，获硕士学位，后又赴德国耶那大学、莱比锡大学研究语言学，获哲学博士学位。1923 年回国后先后任教于北京大学、女子师范大学和厦门大学。他是《语丝》杂志主要撰稿人。其"语丝"时期的散文集《剪拂集》斥国粹、张民主、倡欧化，对北洋军阀统治下的黑暗现实多有讥刺，显得激昂慷慨、浮躁凌厉。林语堂是一个在西方文化熏陶下成长起来的知识分子，但中国传统文化对他也有着深刻的影响。1932 年 9 月，林语堂创办《论语》半月刊，嗣后又创办了《人间世》和《宇宙风》两刊，都以发表小品文为主，提倡幽默、闲适和独抒性灵的创作。

林语堂将英文 humour 译成幽默，加以提倡。他认为，"幽默之所以异于滑稽荒唐者"，主要在于"同情于所谑之对象"，"作者说者之观点与人不同而已"，因此，幽默的特征即为"谑而不虐"[①]。这种幽默观既是美学观，也是人生观。他并非不讲而对现实，不过不想直接地针砭现实，而是以超然之姿态和"深远之心境"、"带一点我佛慈悲之念头"，对现实中的滑稽可笑之处加以戏谑。在他看来，"幽默只是一种从容不迫达观态度。"[②] 林语堂力主把幽默和讽刺分开，其根本差别就在于作者与现实的审美距离不同。在他看来，讽刺与现实的距离过近，每趋于酸辣、鄙薄，要去其酸辣、鄙薄，就必须拉开与现实的距离，做"一位冷静超远的旁观者"，由此而得的和缓、同情便是幽默的基础。林语堂的幽默观源自于西方文化特别是英国文化，他强调"参透道理"、"体会人情，培养性灵"，是深得西方幽默之精髓的。他倡导西方式幽默理论，不仅发展了中国现代幽默观，推动了 30 年代幽默小品的创作，而且对改变国民"合于圣道"的思维方式也有所补益。正如郁达夫所说，"在散文的中间，来一点幽默的加味，当然是中国上下层民众所一致欢迎的事情。"[③]

从其幽默观出发，林语堂在小品的题材和风格上主张"以自我为中心，以闲适为格调"[④]；小品要"语出灵性"，"凡方寸中一种心境，一点佳意，一股牢骚，一把幽情，皆可听其由笔端流露出来"[⑤]。由此出发，他自称提倡小品的目的"最多亦只是提倡一种散文笔调而已"[⑥]。这种散文笔调的核心便是闲适和性灵，亦即通过多样化的题材和娓语式笔调，达到"个人之性灵之表现"的无拘无碍、从容潇洒的境界。这便是他所认定的小品的本色。林语堂对闲适

① 林语堂：《答青崖论幽默译名》，《论语》创刊号（1932 年 9 月）。

② 林语堂：《论幽默》，《林语堂文选》（下），第 79 页，中国广播电视出版社 1990 年版。

③ 郁达夫：《中国新文学大系 * 散文二集 * 导言》。

④ 林语堂：《人间世 * 发刊词》，《人间世》1934 年第 1 期。

⑤ 林语堂：《叙〈人间世〉及小品文笔调》，《林语堂文选》（下），第 25、24 页，中国广播电视出版社 1990 年版。

⑥ 林语堂：《小品文之遗绪》，《林语堂文选》（下），第 27 页，中国广播电视出版社 1990 年版。

和性灵的倡导，秉承的仍然是五四个性主义思潮；文学怡养人的性情，这是其美学内核。这一主张被提倡文艺是战斗的武器的左翼作家们认为是不合时宜的，因此曾受到指责。

30 年代是林语堂幽默理论的成熟期，也是他小品创作的丰收期。从 1932 年《论语》创刊到 1936 年赴美国，他发表的各种文章（多为小品）有近 300 篇，其中有一部分收在《大荒集》和《我的话》中。林语堂是一位具有鲜明个性的小品文作家。他的小品题材丰富繁杂，大至宇宙之巨、小至苍蝇之微，无所不包。《我怎样刷牙》、《我的戒烟》等写日常生活琐事，津津乐道，无微不至。《论政治病》寓庄于谐，以戏谑之笔画出了"政治病"患者的面影，调侃了政府官僚的"养疴"奥秘，话题本身却比较严肃。在他的小品中，较有特色且具有较高文化含量的是那些中西文化对比的文章。"两脚踏东西文化"，"一心评宇宙文章"，这是林语堂自述的对联，这一文化立场使他惯于用比较的眼光看问题，常常能在西方文化的参照下发现中国传统文化的弊端，引发出改造国民性的思考。《谈中西文化》以柳、柳夫人、朱等三人对话的方式，探讨中西文化的差别，深入浅出，生动别致。林语堂的小品是一种智者的文化散文，其中蕴含的文化信息丰富。林语堂小品凸现真诚的性灵。他追慕纯真平淡，力斥虚浮夸饰，他的小品或抒发见解，切磋学问，或记述思感，描绘人情，皆出于自我性灵，绝无矫饰，显得朴素率真，这对当时文坛上的浮躁之气起过一定的矫正作用。如《秋天的况味》以秋景写人情，以秋天古意磅礴的气象衬托人生之秋"成熟"的快乐，显得朴素宜人。《言志篇》洋溢着名士之逸气，直抒性灵，绝无遮掩。林语堂小品显示出浓郁的幽默情味，这是他突出的艺术个性之所在。现代散文中有过青年式的感伤气息和老年式的训诫色彩，而林语堂的幽默小品则为现代散文带来了中年式的睿智通达的情味，开辟了现代散文新的审美领域。虽然他的幽默有时还不免遭致"说说笑笑"的讥议，但总的来说是有充实的生活内容和丰富睿智的人生态度的。为了传达出幽默情味，他还将谈话式的娓语笔调引入小品创作。他甚至"相信一国最精炼的散文是在谈话成为高尚艺术的时候，才生出来的"，因为它们对读者含着"亲切的吸引"①。林语堂从这种艺术追求出发而创作的幽默小品缩短了与读者的距离，对读者产生过很大的吸引力。《论语》的销路曾达三四万份。作为幽默大师和现代娓语式散文开创者之一，林语堂在当时和后来都产生了相当大的影响。

1935 年 9 月，林语堂的英文著作《吾国与吾民》在美国出版，他开始向外国人比较系统地介绍中国文化和中国人的生活。1936 年居留美国后，继续向西方世界介绍中国文化，所著《生活的艺术》、《京华烟云》、《孔子的智慧》、

---

① 林语堂：《论谈话》，《林语堂文选》（下），第 73 页，中国广播电视出版社 1990 年版。

《庄子的智慧》、《苏东坡传》等20余种著作，颇受欢迎。1965年林语堂定居台北阳明山后，编纂有《林语堂当代汉英词典》。林语堂致力于中西文化的交流和沟通，为中国文化走向世界作出了贡献。

李广田（1906～1968），出生于山东邹平的一个农民家庭。在北京大学求学时与何其芳、卞之琳结为诗友，合出过诗集《汉园集》，为“汉园三诗人”之一。但其文名盖过诗名。其30年代所作散文收为《画廊集》、《银狐集》、《雀蓑集》三集。作者在《〈画廊集〉题记》中自称“我是一个乡下人，我爱乡间，并爱住在乡间的人们”。这种深厚的“乡间”情结使他的散文创作在注意抒写个人际遇和心境时，更着意展示其乡土“画廊”；而那败落乡村中的人生面影和清峻奇丽的山水风光又把那“画廊”装点得琳琅满目。那来自泰山的同学问渠君因谈过“关于革命的意见”，在国民党军队北移后忧郁地死在了故乡（《问渠君》）；在山崖采花出卖以养家的哑巴，在父兄亡命山涧后仍然“不得不拾起这以生命为孤注的生涯”（《山之子》）。李广田叙写乡土人生，多写这些在旧社会受折磨的人，叙述亲切，人物个性鲜明，其中蕴含着对小人物的同情和对旧世界的愤懑，感情真挚而略带忧郁。李广田深受英国作家玛尔廷的影响，在其写景散文中追求的是“素朴的诗的静美”。写景佳作《扇子崖》多侧面多角度描绘了泰山这一名胜的“却扇一顾，倾城无色”的奇丽风光。文中穿插了风俗人情、神话故事，更浓化了静美的文化氛围。李广田散文善于把抒情与叙事、写景结合起来，风格平实浑厚，感情沉郁而略带悲凉，具有较明显的柔美格调。他抗战后的散文进一步贴近现实人生，拓宽了题材领域，感情由沉郁转为泼辣，在柔美中融进了阳刚之气。

与李广田素朴、浑厚的风格不同，来自四川万县的何其芳（1912～1977）追求的是散文的秾丽精致之美。其散文创作以1936年为界可分为两个时期。早期散文《画梦录》、《刻意集》耽于幻想，刻意画梦，以独语体的形式抒写了青年知识分子找不到现实出路的寂寞、孤独之情和有所期待而又无从追求的苦闷心理。他自称“一片风涛把我送到这荒岛上”，“喜欢想象着一些辽远的东西”①，并立意把自己的玄想之梦描画下来。《画梦录》就是他画梦的“温柔的独语”、“悲哀的独语”（《独语》）。《梦后》低吟青春的寂寞和迟暮；《岩》玩味的是人生的孤独与荒凉。当然，他的独语还有“狂暴”的一面。《雨前》在对大雨来临前自然景物的浓墨渲染中，表现了对甘霖的期待——但结果“雨还是没有来”，失落之情态宛然可见。以《画梦录》为代表的这些独语体散文，一方面写出了处在边缘状态的青年知识分子孤独灵魂的独语，另一方面又表现了现代散文向诗、向纯文学的逼近，向散文艺术本体的回归。他的“文艺什么也

① 何其芳：《扇上的烟云》，《何其芳文集》第2卷，第56页，人民文学出版社1982年版。

不为，只为了抒写自己"[①] 的文艺观加深了他对内心世界的开掘，增强了作品的主观抒情性。在艺术表现上，他善于运用绚丽精致的语言、繁复优美的意象和轻灵玄妙的笔调，委婉地传达内心的复杂情愫，从而创造出瑰丽飘逸的艺术境界。这时期，他在北京大学哲学系求学，他倾心于法国象征主义艺术，主要借助梁宗岱的译介，"对于法国象征主义派的作品入迷"[②]。《画梦录》、《刻意集》的艺术追求是与其诗歌《预言》一致的。象征的旨趣，意象的组合，音乐的和谐，色彩的秾丽，都是象征主义与唯美主义的。正因为《画梦录》"是一种独立的艺术制作，有它超达深渊的情趣"[③]，所以与曹禺的《日出》、芦焚（师陀）的《谷》一起，于1937年获得《大公报》的文艺奖金。30年代崛起的李广田、丽尼、陆蠡等一批新进作家，大都醉心于表现内心苦闷、忧郁，并致力于对散文艺术美的追求。何其芳是他们中杰出代表。1936年以后，何其芳所作《还乡杂记》、《星火集》等，以朴实的笔触和高昂的格调状写现实人生，风格发生了从诗意画梦到质朴写实的巨大变化。

丽尼（1909～1968），原名郭安仁，湖北孝感人。与何其芳相似，丽尼的散文创作也经历了从低吟"悲风曲"到高歌"抗争曲"的嬗变。第一个散文集《黄昏之献》唱出了飘流者的"漂流曲、悲风曲、无言之曲"。《寻找》是其中的一篇代表作。本篇以盲人"我"寻找象征光明的姐姐为线索，虽有憧憬光明之意，但更多倾诉的是自我的无望和哀怨。第三个散文集《白夜》以开阔的视野和叙事写实的笔调，描写社会上小人物的坎坷际遇（《圣者》）；甚至把笔触伸向工人生活，写一位名叫阿秀的青年女工被迫害的不幸（《影》）；而《光》则直接抒发了对日寇的愤怒之情，内容坚实，格调高昂。作为从"悲风"到"抗争"的过渡的是第二个散文集《鹰之歌》。同名散文《鹰之歌》描写搏击长空、歌声嘹亮而清脆的雄鹰，藉此讴歌了在黑夜中英勇牺牲的那位像鹰一样有着强健翅膀、会飞的少女，唱出了"我忘却忧愁而感觉奋兴"的歌声。丽尼散文注重抒情，大多采用直抒胸臆的方式，显得率真热烈，但尚能把内心感受凝聚外化为具体形象，并不浅露，又能注意色调的搭配和音韵的和谐。初期作品大多有散文诗味，后期作品重于写实，抒情性有所减弱，艺术感染力也有所减损。抗战爆发后，他只写了《江南的记忆》一文，坚信"江南，美丽的土地，我们底！"后因生活所累脱离文坛，遂不再有创作，令人惋惜。

陆蠡（1908～1942），浙江天台人，在30年散文创作中与丽尼齐名。著有《海星》、《竹刀》和《囚绿记》。《海星》中的作品多写年轻人的回忆、幻想和

---

① 何其芳：《〈夜歌和白天的歌〉初版后记》，《何其芳文集》第2卷，第253页。

② 何其芳：《论工作》，《何其芳文集》第2卷，第142页，人民文学出版社1982年版。

③ 1937年5月12日《大公报》关于得奖作品的评语。

沉思，通过对童真和自然的描写，着意探求人情美和人间爱，但时有孤寂情怀的流露。从创作《竹刀》开始，陆蠡的视野更加开阔。他一方面叙说着山乡的人物和故事，展现了旧社会的黑暗与不公，并歌颂了人民的自发斗争精神；另一方面，在民族危机日益严重的关头，他关注中华民族的命运，表现了崇高的民族气节。《庙宿》和《竹刀》是《竹刀》集里的代表作。前者展现的是旧社会劳动妇女的悲惨命运。文中女主人公勤劳聪慧，婚后却被丈夫遗弃，孤苦无依，最后下落不明。后者则歌颂了山民自发的反抗斗争精神。为了反抗剥削，一个勇敢的青年用竹刀刺死了欺行霸市的木材商并在官厅审讯时悲壮地自刺牺牲。抗战爆发后不久，陆蠡写下了托物言志的名篇《囚绿记》。作品构思巧妙，通过回忆北平旧寓里一枝常青藤在被囚后仍不改"永远向着阳光生长"的习性，热情歌颂了这永不屈服于黑暗的囚人，是一首深情委婉而又充满浩气的爱国主义的正气歌。陆蠡散文善于编织故事、勾勒画面，抒情含蓄委婉，具有隽永的意境；语言凝练优美，节奏舒缓，具有散文诗的风味。陆蠡是一位有自己独特风格的散文家，却被日本侵略者拘捕，惨死狱中。他用自己的年轻的生命张扬了永不屈服于黑暗的常青藤精神。

此外，缪崇群（1907～1945）的抒情散文在30年代也产生过一定影响。他一生坎坷，贫病交迫，呕心沥血从事散文创作。其早期作品辑为《晞露集》、《寄健康人》、《废墟集》，大多回忆少年时期生活，擅写儿女之情，表现的大多是孤寂、哀怨、感伤的情愫。代表作《曼青姑娘》以回忆的笔触描写一个美丽、好学的女子的坎坷际遇，她因巫婆的诡计被迫几度嫁人，最后竟被卖给娼家。作品有一定的社会控诉的意义，但更重于个人"可怜而且孤独"情感的抒写，色调阴郁。抗战爆发以后，写下了《夏虫集》、《石屏随笔》等作品，视野由一己生活转向人世百相。如《缀》、《血印》、《流民》等篇以记实的笔触状写了日寇铁蹄践踏下的乱世生活，感情"超越了伤感"，充满了一种愤激的情绪。缪崇群的散文不以壮阔见长，而以精细取胜。他长于抒写人情，善于描绘景物，并力求在具体细微之处发现深意、悟出哲理，从而使景、情、理三者得到较好的融合。其语言也具有平实亲切、质朴真率的风格。巴金称他的散文是"有血有泪、有骨有肉、亲切而朴实的文章"，是其"心血的结晶"[1]。

30年代重视叙事散文的创作并取得较大成就的，有丰子恺、夏丏尊。与上述新进抒情散文作家相比，他们年龄较长，创作开始较早。

丰子恺（1898～1975），浙江崇德人。他于1922年开始白话散文创作，30年代结集出版了《缘缘堂随笔》、《随笔二十篇》、《车厢社会》、《缘缘堂再笔》等。他的散文内容丰富驳杂。他深受佛教思想影响，他在散文中探究人生、自

① 巴金：《纪念一个善良的友人》，《巴金选集》第8卷，第373页，四川人民出版社1982年版。

然的奥秘，其中浸润着佛理、玄思。这类散文以《渐》、《秋》、《两个?》为代表。出于对“世间苦”的厌憎，在第二类散文中他描绘直率无邪的儿童生活，神往于儿童纯真的情趣之中。这受到日本作家夏目漱石的影响。夏目漱石的《旅宿》描绘一个超脱世俗的美的世界，赞美“无心和稚心”。丰子恺倾心夏目漱石的这一境界，散文中的纯真的“儿童世界”反映了他对理想的向往，他追求“彻底地真实而纯洁”的儿童生活。代表作《儿女》描写了他的一群小燕子似的儿女的“天真、健全、活跃的生活”；《给我的孩子们》通过对孩子们的天真之态、直率之趣和创造之欲的描绘，赞美儿童是真实而纯洁地“出肺肝相示的”、“身心全部公开的真人”。这类作品既表达了作者返朴归真的愿望，又在与“病的，伪的”成人世界的对照中贬斥了虚伪污浊的世俗社会。但是，佛教的玄理和儿童的天真并未使他对社会现实漠不关心，他仍然写出了他的入世之作。这类散文是其叙事散文的主体部分，最能代表它的基本特色。代表作《车厢社会》借“车厢社会”这幅人世间缩图，表现了“凡人间社会里所有的现状”。它描写自私自利的占座者与平和谦虚的乡下人（寻座者）的对立，以佛家教义惩恶扬善，表达了对一种公平合理的“车厢社会”的向往，显示出他的这类散文善于在日常生活中吟味世态人情的特点。丰子恺早期散文受日本明治时代小说家德富芦花《不如归》与尾崎红叶《金色夜叉》影响，这两位日本作家文笔畅达隽永，风格清新，他们的博爱思想也引起丰子恺共鸣。丰子恺最喜欢读的是日本夏目漱石与英国斯蒂森的作品。尤其是前者对丰子恺影响至深。夏目漱石文笔轻快洒脱，以独创的幽默笔调描写人生，抨击社会恶习。他的《我的猫》等构思独特、视角新奇，给丰子恺很大启发。丰子恺散文与他的漫画是孪生姐妹，“在得到一个主题以后，宜于用文字表达的就是随笔，宜于用形象表达的就是漫画。”① 他的散文具有其漫画式的独特视角与幽默表述法。丰子恺的散文善于从日常琐事中写出耐人寻味的人生意味。他的叙事散文多用随笔体，叙述婉曲，描写细腻，显得亲切、直率。作者运笔如行云流水，自然洒脱，于自然神韵中蓄含深婉情思，自成一种清幽淡远、率真自然的艺术风格。

夏丏尊（1886～1946），浙江上虞人，是丰子恺的老师。夏丏尊的散文作品不多，结集出版的只有一本《平屋杂文》，其中《白马湖之冬》一篇享有盛誉，被台湾散文家杨牧评为五四“白话记述文的模范”②。近年来有的研究者提出，20年代在浙江白马湖地区（春晖中学），夏丏尊、丰子恺、朱自清、朱光潜、刘大白、叶圣陶、俞平伯与李叔同等，由于人生追求与艺术旨趣相近，

① 《丰子恺传》，第77页。

② 杨牧：《中国近代散文选·前言》，第5页，台北洪范书店1981年版。

在散文创作中已形成了一个“白马湖作家群”的散文风格[1]。这批作家的散文同白马湖的青山秀水相呼应，朴素清新、淡雅隽永、满贮温馨与韵味。他们都推崇日本自然主义作家夏目漱石，并模仿他。夏丏尊的散文，也包括其为人，是“白马湖作家群”的代表。散文构思谨严，含意深远，笔法老到。他是现代散文创作中有数的散文文体家之一，对巴金、丰子恺等人的散文创作均产生过影响。与丰子恺一样，他也善于把日常生活化为艺术观照的对象，赏玩吟味其中的人生情味和世态风习。虽然其题材范围不甚宽广，多写一已的日常见闻和一般经历，但因体味较深，在第一人称的娓娓叙述中，自有一种真率的情致和深远的含意。如《猫》从妹妹送来故居的猫写起，处处点染出家道中落的感伤情绪。猫在人亡，使他激起悼念亡妹的哀痛；而猫亡之后，因失却了追忆的媒介，难言的悲痛更是无处发泄了。《白马湖之冬》写白马湖的大风严寒，在萧瑟的冬景中寄托了一个正直的知识分子的寂寞情怀，显得情景交融。夏丏尊散文从日常琐事中开掘出较为深刻的内涵，能将叙事与抒情、议论有机地结合起来，文字简练含蓄，耐人咀嚼。

作为抒情叙事散文中的一类，30年代的游记散文又有新的发展。30年代游记散文根据内容来划分，分为海外旅游散记、国内山水游记。前者有朱自清的《欧游杂记》、《伦敦杂记》，郑振铎的《海燕》、《欧行日记》，王统照的《欧游散记》，李健吾的《意大利游简》，刘思慕的《欧游漫记》等。这类游记采风问俗、观察世界，有较强的社会性、民俗性和知识性，文风朴素，具有较高的叙事描写的技巧。后者写景抒怀，发现自然，并在自然中发现人性。这类散文以郁达夫的《屐痕处处》、《达夫游记》最有代表性。郁达夫写山水名胜，善于抓住特征来加以刻画，并在刻画中融入感情，因而写得酣畅淋漓，情景交融；并常常触景生情，生发议论，抒写了一个富有才情的知识分子在动乱社会中的苦闷情怀。此类作品还有钟敬文的《西湖漫拾》、《湖上散记》等。此外，老舍在本时期也写下了描写山东济南、青岛一带自然风光的作品，情景交融，也较有特色。

第三节 30年代报告文学

报告文学是从新闻报道和纪实散文发展而来的一种新的散文类型。20年代初，瞿秋白的《饿乡纪程》和《赤都心史》开了中国报告文学的先河。20年代中期围绕着五卅事件和三一八惨案出现的许多纪实散文推动了它的发展。但中国报告文学的成熟和繁荣则在30年代，其原因主要有三：一是30年代急

① 张堂锜：《白马湖作家群的散文世界》，《从黄遵宪到白马湖》，台北正中书局1996年版。

剧变动的社会生活需要具有很强新闻性和纪实性的文学样式作出迅速的反映。二是“左联”的积极倡导和组织。1930年8月4日，“左联”执委会通过的决议《无产阶级文学运动新的情势及我们的任务》号召开展“工农兵通信运动”，“创造我们的报告文学”。三是外国报告文学理论和作品的翻译，为中国报告文学的发展提供了范式和推动力。其中较有影响者：沈端先译日本作家川口浩的《报告文学论》，贾植芳译捷克报告文学家基希《一种危险的文学样式》，徐懋庸译法国作家梅林《报告文学论》。基希取材于中国生活的长篇报告文学作品《秘密的中国》于1937年在《文学界》连载。

随着群众性的报告文学写作热潮的出现，30年代先后选编出版了几部大型报告文学集。1932年阿英编纂的《上海事变与报告文学》对刚刚发生的一二八事变作了及时反映，是我国第一部以报告文学名义出版的报告文学集。1936年，茅盾仿效高尔基主编《世界的一日》的做法，发起征文运动，在此基础上主编而成《中国的一日》。这本80万字、近500篇的大型报告文学集，广泛反映了同年5月21日中国各地的生活风貌。这是对群众性通讯报告写作的一次检阅，是稍后梅雨主编的《上海的一日》的先导。此外，比较重要的报告文学集还有1936年梁瑞瑜遴选通讯报告编辑而成的《活的记录》。

在群众性通讯写作蓬勃开展的同时，新闻界和文学界的许多人士也积极从事报告文学的写作。新闻记者邹韬奋所作的《萍踪寄语》、《萍踪忆语》，萧乾的《流民图》、《平绥散记》和范长江的《中国的西北角》、《塞上行》等都是具有新闻性、纪实性的报告通讯，通俗明快，均产生过一定影响。本时期文学界在报告文学创作上用力较多、成果最著的是夏衍和宋之的，他们于1936年发表了他们的代表作。夏衍的《包身工》“在中国的报告文学上开创了新的记录”①。它将群像和个像（“芦柴棒”）相结合，描写了包身工形象，反映了上海日本纱厂中国女工的悲惨生活，深刻地解剖了包身工制度的本质，抒发了作者的爱憎感情。它借鉴电影艺术的表现手法来刻画人物，在结构上以时间为线索精心布局，纵向选取包身工一天生活中的几个场景作记叙描写，并从中生发议论、抒发情感，具有很强的文学性。宋之的的《一九三六年春在太原》也逼真地写出了山西军阀不事抗日、专事“防共”的情景。这两个作品克服了此前报告文学重报告轻文学的缺点，达到了新闻性、纪实性与形象性、情感性的融合与统一。它们的出现，标志着中国现代报告文学的成熟。

① 《光明》半月刊1936年6月创刊号《社语》。

第十七章 40年代文学思潮

第一节 国统区文学进程

40年代文学（第三个十年）指从芦沟桥事变（1937年7月7日）到中华人民共和国成立（1949年10月1日）的12年，包括抗日战争、解放战争两个历史时期的文学活动。抗日战争爆发后，大片国土沦陷，全国实际上分为国民党统治区、共产党领导的解放区（抗战时称为抗日民主根据地）和日伪统治下的沦陷区三大部分。文学也因此形成国统区文学、解放区文学和沦陷区文学同时并存的格局，并生发出各具特点的文学景观。它们在相对独立的发展中有着大体一致的目标，就其主流来说，都较自觉地继承了五四以来新文学的革命精神和战斗传统，各尽所能地为民族解放的大业努力奋斗。

抗战前期，在上海"孤岛"的特殊环境中，进步文艺活动也曾相当活跃。自1937年11月上海四周沦陷至1941年12月8日"珍珠港事件"爆发的四年零一个月时间里，上海的英法租界区成了特殊环境，留在上海的进步文艺工作者利用这一环境继续开展各种公开的和隐蔽的抗日文艺活动。"孤岛"文学运动中，以上海剧艺社为主，戏剧创作比较活跃，有于伶的《夜上海》、《花溅泪》、《大明英烈传》，阿英（钱杏邨）的历史剧《明末遗恨》（又名《碧血花》），李健吾根据外国戏剧改编的《王德明》（改自《麦克白》）《爱与死之搏斗》（罗曼·罗兰原著）等。杂文创作也在"孤岛"风行一时，有《杂文丛刊》、《鲁迅风》等杂志，巴人（王任叔）与阿英曾就"鲁迅风"杂文发生论争。当时还出版了《鲁迅全集》、《大时代文艺丛书》，以及瞿秋白、方志敏的著作，斯诺的《西行漫记》（原名《红星照耀中国》）等。太平洋战争爆发后，"孤岛"政治环境恶化，进步文艺活动渐歇。

"孤岛"沦陷初期，留沪的爱国作家们用鲜血和沉默抗拒着敌伪的暴虐和汉奸们的"和平文学"，经受着民族大义的考验。稍后，进步文学界和爱国的

通俗文学作家达成默契，柯灵接编和改造了“鸳鸯蝴蝶”刊物《万象》等，王统照、师陀、徐调孚、楼适夷、傅雷等在此刊物发表文章，新文艺创作又渐趋复苏，并适当吸取了通俗文学的特长，出现了一些有个性风格的作家。女作家张爱玲、苏青着力于女性与家庭、婚姻题材，以女性的立场与视角致力于女性生存困境的开掘，以女性的独异风采产生影响。

东北在七七事变后，包括抗日反满文学在内的新文学逐渐复苏，北满的抗联文学和《营口日报·星火》为代表的是革命文学。此外，还有两派作家，一是围绕着《明明》、《艺文志》的有着为艺术而艺术倾向的一派。另一派是由聚集在《文选》和《文丛》周围的一批作家组成，他们是山丁、秋萤、袁犀等。他们提倡乡土文学，正视现实，关心民族苦难，作品中暗含对异族统治者的抵制和曲折表达的爱国感情、民族意识。

华北沦陷区文学以北平为中心。敌伪刊物《中国文艺》、《艺文杂志》作品最多的是周作人及其弟子的小品、掌故类的小摆设。40年代初出现了“新进作家”群，其中较有特色的是从东北入关的梅娘和袁犀。梅娘的小说集《鱼》、《蟹》写都市风情，尤其注意写妇女的婚姻恋爱问题，开掘女性意识颇为精细。袁犀的长、短篇小说大多写都市青年男女，探索道德人性有相当深度。北平的一些教会大学里延续着新文学的余绪，新诗艺术的探索富有成效。

第三个十年的文学，在国统区可分为三个时期：

抗战初期（1937年7月～1938年10月）。文学在全民抗战、同仇敌忾的情势下，表现出统一的步调和普遍高昂的爱国热情，群众性、小型化的创作盛极一时。“芦沟桥事变”，改变了中国历史的进程，“民族命运”问题占据了社会生活和时代意识的首要位置，“个人”与“社会”的问题及分析都退居其次了。面对“民族”这一“共性”问题，文艺界第一次统一起来。1938年3月27日，中华全国文艺界抗敌协会（简称“文协”）在武汉成立，标志着第二个十年中的各种成分的文艺运动（无产阶级文艺、民主主义文艺、自由主义文艺乃至国民党民族主义文学进行着大联合）汇合起来，形成了文艺界抗日民族统一战线。“文协”提出的“文章下乡，文章入伍”的口号得到作家们的积极响应。同年4月，负责抗战宣传工作的军委会政治部第三厅成立。它们有力地领导和推动了文学的发展。

文学观念获得了空前的统一。作时代的号角，为抗战服务，成为所有爱国作家的共同信念。文学创作有了共同的爱国主义主题和昂扬乐观的气息，致使作品风格也接近了。所有的作品中都弥漫着昂奋的民族心理和时代气氛，充满英雄主义的调子。文学体裁小型化、轻型化了：速写化的小说、墙头诗、朗诵诗、传单诗、街头剧、活报剧风行一时；报告文学因时而繁荣，以至于所有文学体裁也都程度不同地报告文学化了。作家们真诚地放弃了自己的个性追求，

陶醉在廉价的乐观主义中，文学获得了战斗性与时代性，多样化、个性化的色彩有所淡化。

抗战中期（1938年10月～1944年9月）。武汉失守，抗日战争进入了相持阶段。1941年1月发生了皖南事变，国内政治形势急剧逆转，社会心理与时代情绪为之一变。作家们从抗战初期那种激昂的乐观主义，转向清醒地面对现实。文学在表达人民坚持抗敌、反对分裂的呼声之外，显著地加强了对现实的批判和对历史的沉思。沉郁的时代气氛和作家们的深沉思索，使这时的文学表现出凝重、深沉的格调。作家们在苦闷、抑郁中有了更深沉的使命感与责任感，他们通过作品来重新认识我们的民族，重新认识自己，为民族的振兴寻找新的出路。

在民族命运的总的背景上，作家们自觉地追求着历史感，决定了作品的思想内容与题材上的一些共同特点。在历史反思中，许多作品对传统文化、民族性格的探讨、分析倾向有所加强。萧红的《呼兰河传》、老舍的《四世同堂》、曹禺的《北京人》、《家》都体现着上述特点。历史剧创作热潮中郭沫若的《屈原》等，标志着爱国主义主题的扩展与深入。同时，作家们主体意识的强化，既给文学带来了更多的个性化风格和多样化发展，也使知识分子题材的创作得到恢复和强化。小说《财主的儿女们》（路翎）、《困兽记》（沙汀）、《引力》（李广田），戏剧《法西斯细菌》（夏衍）、《雾重庆》（宋之的）、《岁寒图》（陈白尘）、《万世师表》（袁俊），长诗《火把》（艾青）等作品，形成了现代文学史上的又一个知识分子题材作品的创作热潮。

这一时期的文学形式较前期有了发展。创作活动由抗战初期注重短期效果的小型、轻型作品，转变为长期苦心经营具有宏大历史感的史诗性作品——长篇小说、多幕剧与长篇叙事诗、抒情诗等。长篇叙事性作品又追续到30年代的传统上，并有了明显的发展创造。这一时期的文学在审美风格上具有沉郁、凝重、博大的风采。

抗战后期及解放战争时期（1944年9月～1949年9月）。1944年的湘桂战役的大溃败，暴露了国民党政权的腐朽和不可救药。9月，中国共产党提出“废止一党专政，成立民主联合政府”的议案，国统区内民主运动高涨，人民解放战争在胜利进行。作家们对黑暗的诅咒、嘲谑，对光明的期待与焦躁，作为一种创作心理反映在文学上，使讽刺成为这一时期文学的主色调，现代文学的喜剧品格得到了长足的发展。小说《围城》（钱钟书）、《选灾》（沙汀）、《八十一梦》（张恨水），戏剧《升官图》（陈白尘）、《捉鬼传》（吴祖光）、《群猴》（宋之的），诗歌《马凡陀山歌》（袁水拍）、《宝贝儿》（臧克家）、《追赶时间的人》（杜运燮），以及冯雪峰、聂绀弩等人的杂文都是喜剧性的作品。它们在迎接新中国的前夜，发挥了极大的战斗作用。

影响这一时期国统区文学面貌的，在历史、时代因素以外，还有其他区域文学的重要影响。解放区文学在《延安文艺座谈会上的讲话》的指引下，在民族形式与大众化方向上取得的成就对推动国统区小说和诗歌创作向民族化和大众化迈进，起了示范的作用。

从抗战中期开始，苦闷彷徨中的作家们为探索文学深入发展的道路，更加强了与世界文学的联系。从上一阶段的上海“孤岛”时期开始，《时代》杂志、《苏联文艺》与时代出版中心输入了苏联当代反法西斯文学的作品。国统区则出现了介绍俄国及西方古典作品、现代作品的热潮，罗曼·罗兰、巴尔扎克、司汤达、托尔斯泰、陀斯妥也夫斯基的代表作，以及莎士比亚戏剧集这些代表西方文学历史最高成就的作品经一批有造诣的翻译家介绍到中国来；现代派诗人里尔克、艾略特、爱吕雅、奥登都在上一阶段与本时期被陆续介绍到中国来。古典与现代的西方文学作品分别对两个最重要的文学流派——“七月派”（特别是路翎为代表的小说家）和“九叶派”产生影响，显示出中国文学继续向世界化、现代化方向发展。

第二节 文学论争

这一时期的社会历史的大变动、大转折使文艺思想呈现出纷繁复杂的状况，也影响着文学流派的面目。

这一时期的文艺思想论争比前两个时期更为激烈频繁，其中重要的有：

抗战初期关于文艺与抗战关系以及抗战文艺公式化、概念化问题的论争。面对抗战初群众性、小型化的抗战题材的创作，梁实秋从他独特的视角出发，称之为“只知依附于某一种风气而摭拾一些名词敷凑成篇的‘抗战八股’”①。他还是坚持新月时期的文艺思想，坚持认为文艺仍是超阶级、基于固定的普遍人性的，他要使文艺游离抗战、游离政治与宣传。梁实秋的文学“与抗战无关”论调得到了沈从文的应和。沈从文仍坚持疏离政治的京派自由主义文艺思想，他在《文学运动的重造》一文中提出努力把文学“从‘商场’和官场解放出来”，反对作家“在官从政”，建议作家做些与抗战、政治、宣传无关的事。对此，文艺界许多作家、批评家提出了批评意见。罗荪指出，梁实秋的言论“抹杀了今日全国文艺界的一个共同目标：抗战的文艺”②；张天翼指出，文艺创作中的“差不多”、“八股”要反对，因为生活并不如此，但目的不是使文艺

① 梁实秋：《“与抗战无关”》，《中央日报》，1938年12月6日。

② 罗荪：《再论“与抗战无关”》，《国民公报》，1938年12月11日。

脱离政治、脱离现实，恰恰为了更紧、更深入地把握时代和现实[1]。巴人、郭沫若则对沈从文的主张表示了义愤与批评。同时，文艺界还批驳了施蛰存否定抗战初期文学成绩的《文学之贫困》的看法。这些批评意见都强调了特殊历史时期对文学的某种合理需要，但文学本身的立论基础却比较薄弱，批驳显示出了情绪化、简单化的倾向。

对“战国策”派的批判。“战国策”派在抗日战争时期出现，它并不是一个纯文学或以文学为主的社团，而是政治、哲学、历史、文学相统一的一个综合性社团流派。它以当时在西南一带的教授、学者、作家陈铨、林同济、雷海宗等为代表。他们在昆明创办《战国策》（1940年4月～1941年初，共出版17期）杂志，在重庆开辟《大公报·战国》副刊（1941年底～1942年7月，共31期）。他们的哲学基础是尼采的唯意志论和超人哲学，历史观标举战国历史形态，声称当时是“‘争于力’的战国时代的重复”。在文学上主张以恐怖、狂欢和虔恪作为创作的“三道母题”。他们着重宣扬以反理性主义为基础的主观唯心论，鼓吹“自我”中心，强调“心灵”表现，提倡超阶级的民族文学运动。这一派中只有陈铨主要是个作家，剧作《野玫瑰》为其代表作。“战国策”派的理论和作品受到了来自文化界的批判。《新华日报》、《群众》杂志以及解放区的报刊上均发表过批判文章，例如汉夫的《“战国”派的法西斯主义实质》指出其为赤裸裸的希特勒主义，欧阳凡海的《什么是“战国”派的文艺》认为林同济的三母题论是反理性的法西斯主义文艺论等。对陈铨话剧《野玫瑰》、《蓝蝴蝶》也有许多文章进行了批判。其实，他们的极端天才论固然有错误，但把“战国策派”的文艺直接与法西斯联系则是过于简单化了。

1939年至1941年展开的关于文艺的“民族形式”问题的讨论。国统区的讨论在1940年展开，较解放区略晚。论争的焦点是如何看待“民族形式”的来源。论争的一方是向林冰，他在《论“民族形式”的中心源泉》等文中，一再强调创造新民族形式的途径就是运用民间形式，并偏狭地认为新文学是“以欧化东洋化的移植性形式代替中国作风中国气派的畸形发展形式”。反对一方的代表是葛一虹，他在《民族形式的中心源泉在所谓“民间形式”吗?》等文中持形而上学的观点，全盘肯定五四新文学，完全否定民间形式的有可继承的合理成分。讨论深入的标志是郭沫若的《“民族形式”商兑》和胡风的《论民族形式》问题。郭沫若认为：中国新文艺“从民间形式取其通俗性，从士大夫形式取其艺术性，而益之以外来因素，又成为旧有形式与外来形式的综合统一”。这一问题的提出是受到解放区影响，最终的结论也是等到《延安文艺座谈会上的讲话》作出的。

---

① 张天翼：《论“无关”抗战的题材》，《文学月报》第1卷第6期（1940年6月）。

1945年前后围绕《清明前后》和《芳草天涯》而展开的关于“唯政治倾向”和“非政治倾向”的讨论。1945年11月，茅盾的《清明前后》与夏衍的《芳草天涯》在重庆上演，反响热烈，《新华日报》为此组织了讨论。《清明前后》的主题与选材都有强烈的现实政治意义，但剧情沉闷、对话冗长，艺术上明显不足；《芳草天涯》正相反，艺术上颇有特色，和现实政治有一定距离。讨论中王戎等人先后著文否定《清明前后》，将大后方文学创作中的公式化的原因归结为“唯政治倾向”。这种看法不免片面，但对公式化的批评有利于创作的发展。后来为了贯彻毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神，何其芳写了《关于现实主义》、邵荃麟写了《略论文艺的政治倾向》，批评了“非政治倾向”，批评《芳草天涯》力图以政治性与艺术性统一作为作品成功的标准。这是一场在国统区展开的对《在延安文艺座谈会上的讲话》精神领会的讨论。冯雪峰以画室的笔名发表《题外的话》，反对将“政治性”和“艺术性”割裂开来，认为“不能从艺术的体现之外去求社会的政治价值”。何其芳根据《讲话》的精神对他进行了驳难。

1945年至1949年关于现实主义与主观论的长期论争。论争始于1945年1月胡风在《希望》创刊号上发表的文章《置身在为民主的斗争里面》，同时又发表了舒芜的哲学论文《论主观》。胡风的主观意图是反对文学创作上的教条主义、公式化的不良倾向，推进现实主义的创作风气。他认为“主观战斗精神”是“艺术创造的源泉”，片面强调“主观”在创作中的决定作用，带有唯心论的色彩，但对创作不乏启发作用。舒芜从哲学上支持胡风的论点，他把“主观”提到决定性位置，说成是历史发展的动力，引起了普遍的批评。邵荃麟在《论主观问题》一文中指出他们的文艺思想，离开了唯物论、阶级论，陷入了唯心论、“唯生论”，哲学基础是错误的。发展创作的根本问题是要解决好作家的“实践”、“认识”和“立场”问题，是遵照毛泽东《讲话》的要求去作。冯雪峰、何其芳等也发表文章批评他们的论点。对胡风提出的人民的“精神奴役底创伤”的提法，乔木（乔冠华）指出：“健康是他们的主体，……强调那些他们不能负责的缺点……，事实上是拒绝乃至反对和人民结合”[①]。1948年，胡风又在《论现实主义的路》中进一步阐述自己的观点，对批评文章的观点一一加以反驳。论争到建国前结束，双方并未取得一致意见，但对有关现实主义的一些重要理论问题进行了深人的探讨，诸如：创作的主观与客观、政治性与艺术性、作家与生活、歌颂与暴露等，影响较深远。

此外，文艺论争还有1938年张天翼《华威先生》引起关于抗战文学暴露问题的讨论，建国前夕东北对萧军思想和香港对自由主义文艺思想的批判等。

① 乔木（乔冠华）：《文艺创作与主观》，《大众文艺丛刊》第2辑，1948年5月出版。

综观这些文学论争的理论焦点，是如何理解和处理文学的民族化与现代化的关系，创作中的客观真实与作家主体精神的关系，文艺与政治的关系，以及创作中的个人追求和文艺的大众化方向的关系。通过广泛的讨论，对这些重大文艺理论问题的认识，在一些方面取得了理论成果，在文学的民族化和大众化方面的进展比较显著。

本时期的文学论争也存在着片面性和简单化倾向。这在涉及到文艺与政治的关系的问题上表现得尤为明显。如抗战初期左翼作家在批判梁实秋等人的文学"与抗战无关"的言论时，未能重视他们批评抗战文艺公式化，要求战时文艺向生活多样化靠拢的一面。香港进步文化界对自由主义文艺思想的批判，也简单地把政治问题与文艺问题等同起来。

第十八章　40年代小说

第一节　40年代小说概述

40年代国统区、"孤岛"和沦陷区小说，从内容和主题的取向上来看，大致可分为如下几种类型：

抗战题材小说，直接反映抗战现实，富有战地实感，留下了时代剪影。丘东平的《第七连》、《一个连长的战斗遭遇》取材于淞沪抗战，对爱国军民浴血奋战的壮举作了真实描写，注重抗日将士的心理刻画，显示了悲壮之美，有较大影响。姚雪垠的《差半车麦秸》、《牛全德与红萝卜》，语言通俗，内涵深刻，表现了在战火中锻造国人灵魂和民族新性格的新主题，显示了抗战小说的逐渐深化。他的长篇《长夜》写20年代中原地区农村土匪的活动，取材独特，人物生动，扩大了新文学表现的界域。此外，《春雷》（陈瘦竹）、《刘粹刚之死》（萧乾）、《乌兰不浪的夜祭》（碧野）、《北运河上》（李辉英）、《东战场别动队》（骆宾基）等，也是抗战小说的名篇。

以社会剖析和世情讽刺为主要内容的小说，上承30年代左翼作家传统，直面民族解放战争的大时代，以分析的眼光深入反映社会现实，剖析各式人等的性格心理，标志着作家对现实认识的深化。张天翼的《速写三篇》（《谭九先生的工作》、《华威先生》、《"新生"》），沙汀的《在其香居茶馆里》、《堪察加小景》、《淘金记》、《还乡记》，艾芜的《山野》、《石青嫂子》，吴组缃的《山洪》等，刻画了个性鲜明的人物形象，展示并分析了由于民族矛盾刺激而迅速变动中的社会人群之间的复杂关系，容纳了相当丰富的社会历史内容。其中一些小说则显露了犀利、辛辣的讽刺锋芒，并进而形成了又一波讽刺、暴露文学的浪潮。政治的积弊，历史的陈垢，从官僚到豪绅，从政客到"儒生"，乃至落后的农民，都在作家的冷峻审视下，被淋漓尽致地显露其真相。这方面的作品还有茅盾的《腐蚀》，萧红的《马伯乐》，张恨水的《八十一梦》、《五子登科》，

黄药眠的《陈国瑞先生的一天》等，都是一时之选。

注重文化分析的小说，是作家对民族历史与现实进行文化探询与反省的结晶，它把抗战初期高昂的民族激情，深化到了理性的层次。废名的《莫须有先生坐飞机以后》、沈从文的《长河》，或比较东西方文明的不同，或追索传统的田园生活方式在现时代的“常”与“变”，隐现了对民族文化命运的沉思。巴金的《憩园》、老舍的《四世同堂》则对中国式的家族文化进行了叩问。一度深切关怀乡土文化的师陀，在《结婚》中，抨击了畸形的现代都市文明毁灭人性的罪恶。系列短篇小说集《果园城记》以“果园城”为封闭的传统文化的象征，从多角度对果园城人生活方式、生活情调的表现中，流露出处于文化过渡时代国人所共有的爱恨交织的文化情结，含蓄深沉，极富韵味。萧红的《呼兰河传》与之有异曲同工之妙。师陀还有《马兰》、《无望村的馆主》等。他对小说叙事视点与结构艺术，作了精心的试验。冯至的《伍子胥》将历史题材作诗化处理，将古代的传奇故事与真实的人生体验融合，以散文诗的叙事方式表现出一个存在主义的命题。自此可窥见存在主义对中国现代小说的最早影响（冯至留学德国时受到凯尔郭凯尔、里尔克的影响）。

侧重于人生探索的小说，主要表现知识者对人生与生存意义的求索追寻。钱钟书的《围城》朝向人本的、形而上的层次，而路翎以《财主的儿女们》为代表的作品，着重于社会范畴内的人生选择，显示了两种不同的倾向。路翎是“七月派”的小说重镇。他的小说，注重主观感情的渗入，追求心理描写的深度，富于慷慨悲壮的悲剧美，写出了爱好思索的知识者在人生道路上的艰苦探索及痛苦紧张的精神历程。《财主的儿女们》以苏州巨室蒋捷三一家的风流云散、分崩离析和其子少祖、纯祖的人生历程为中心，展现了广阔的生活画面，具有很大的概括性，最终昭示：知识者唯一光明的出路，只有与人民结合。路翎小说展开的是“一个犷野、雄放、不同程度地染着原始蛮性的世界”，“涨满在上述意象中的‘渴欲’、‘追求’的心理倾向，自然引出路翎小说‘扰动’、‘狂躁不安’的情绪特征；这种情绪特征必然在他的形象世界里造成‘动荡感’”[①]。40 年代上海文坛有一批女作家引人瞩目，有张爱玲、苏青，还有杨琇珍、曾文强、程育珍、汤雪华、施济美等。张爱玲、苏青的小说都是从女性视角探视女性人生，却各有特色。她们是继庐隐、冯沅君、丁玲之后，又一代新女性作家，其女性主义的视角与意识，更为明确。张爱玲深受《红楼梦》影响，又糅合西方现代心理分析小说艺术，在《金锁记》、《倾城之恋》中刻画女性的变态性爱心理，精细深刻又缠绵沉醉。苏青的长篇自传体小说《结婚十年》（1944 年）以纪实笔法写现代女性挣脱家庭主妇走上职业妇女的道路，其

---

① 赵园：《路翎小说的形象与美感》，《论小说十家》，浙江文艺出版社 1987 年版。

幻想、失落、痛苦、情欲饥渴的心理被表露得相当直率透彻。她表现女性人生道路，以其“赤裸裸的直言谈相”而声名鹊噪，《结婚十年》与《蛾》等短篇小说都是专写女性的性欲心理的，主人公都在为性欲满足而苦苦挣扎。当年有评论认为：“除掉苏青的爽直以外，其文字的另一特色是坦白。那是赤裸裸的直言谈相，绝无忌讳。在读者看来，只觉得她的立笔的妩媚可爱与天真，决不是粗鲁与俚俗的感觉。”[①] 女作家梅娘的水族系列小说《蚌》（中篇）、《鱼》（短篇）、《蟹》（中篇），描写大家庭的女性追求独立、自由的道路，以女性细致敏感的笔触叙写女性的人生处境，富有可读性。李广田的《引力》、齐同的《新生代》、夏衍的《春寒》、王西彦的《古屋》、郁茹的《遥远的爱》、骆宾基的《北望园的春天》等，也是当时有影响的作品。

第二节 沙 汀

沙汀（1904～1992），原名杨朝熙，后改名杨子青，曾用笔名沙汀、尹光，四川安县人。早年曾经参加革命，后来流落于上海与艾芜相遇，曾就写作问题共同向鲁迅请教，鲁迅的回信后以《关于小说题材的通信》发表。当时困扰着他们的是自己并非无产阶级而如何创作革命文学的问题。鲁迅针对他们提出的问题指出“别阶级的文艺作品，大抵和正在战斗的无产者不相干。小资产阶级如果其实并非与无产阶级一气，则其憎恶或讽刺同阶级，从无产者看来，恰如较有聪明才力的公子憎恨家里的没出息子弟一样，是一家子里面的事，无须管得，更说不到损益。……倘写下层人物（我以为他们是不会“在现时代大潮流冲击圈外”的）罢，所谓客观其实是楼上的冷眼，所谓同情也不过空虚的布施，于无产者并无补助。”不过鲁迅还是主张写作家自己熟悉的题材的：“但就目前的中国而论，我以为所举的两种题材，却还有存在的意义。如第一种（即所谓“就其熟悉的小资产阶级的青年，把那些在现时代所显现和潜伏的一般的弱点，用讽刺的艺术手腕表示出来”），非同阶级是不能深知的，加以袭击，撕其面目，当比不熟悉此中情形者更加有力。如第二种（即“把那些在生活重压下强烈求生的欲望的朦胧反抗的冲动，刻划在创作里面”），则生活状态，当随时代而变更，后来的作者，也许不及看见，随时记载下来，至少也可以作这一时代的记录。所以对于现在以及将来，还是都有意义的。”但是鲁迅特别提出，就自己熟悉的题材进行创作，要有严肃的创作态度，“选材要严，开掘要深”[②]。

① 谭正璧：《当代女作家小说选·叙言》，第8页，上海太平书局1944年版。

② 《二心集·关于小说题材的通信》，《鲁迅全集》第4卷，第366～369页，人民文学出版社1981年版。

沙汀是一位深受俄国文学影响的作家。普希金、果戈理、契诃夫、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基……都曾对他的创作产生过不同程度的影响。沙汀在学习外国作家方面，特别注重学习其写实精神、批判讽刺精神和人道主义精神。陀斯妥耶夫斯基沉雄的笔调，契诃夫幽默的风格，以及果戈理饱含讥讽的语言等，都在沙汀作品中留下了深深的印记。

30 年代，沙汀与艾芜一起作为文学新人登上文坛。先后创作有短篇小说集《法律外的航线》（又名《航线》，1932 年）、《土饼》（1936 年）、《苦难》(1937 年)、《播种者》（1946 年），长篇小说《淘金记》（1943 年）、《困兽记》(1945 年)、(还乡记)（1948 年）、《堪察加小景》（1948 年），另外还出版有中篇小说《奇异的旅程》(即《闯关》，1944 年)。

沙汀在 30 年代的成名作是《法律外的航线》，它与《老人》、《战后》等都是意在"反映当时的土地革命运动"的。《法律外的航线》以富有地方色彩的语言，在一艘外国商船长江航行的经历中，以景观、议论和枪声将船上与岸边相交织，既勾勒了帝国主义分子对中国人民的欺凌，也反衬了 30 年代中国农村土地革命的生动情景。这些作品作者基本依据间接经验，而且受写群像观念的影响，不重视性格丰满的人物形象的塑造，故而艺术成就受到影响。在《丁跛公》、《代理县长》、《凶手》、《兽道》等作品中，作家已经开始转向对自己熟悉的四川农村社会的表现。这类创作中对于中国农村黑暗生活的表现，川西北的世态人情透出的浓重的地方色彩，白描为主的刻画人物的功力，讽刺的锋芒，使他的创作在 30 年代的左翼小说中具有独特的价值。

抗战爆发之后，沙汀从上海回到了四川，他表现中国农村黑暗生活的创作也有了长足的发展，其杰出的成就使作家得以跻身于抗战后最杰出的讽刺小说家之列。

《防空——堪察加的一角》描写某县城粮绅们围绕防空协会会长的小小的位子而发生角逐的丑剧，也是抗战开始后较早讽刺大后方的作品。短篇小说《在其香居茶馆里》(1940 年)，是沙汀历来为人称道的作品。小说叙述的是川北回龙镇因兵役问题而引起的一场闹剧。联保主任方治国因新任县长扬言要认真整顿兵役，出于自保，将土豪邢幺吵吵已经缓役四次的二儿子密告到县上，并将其抓了壮丁。而邢幺吵吵则是镇上有钱有势的头面人物，一见儿子被抓，当众在茶馆里与方治国大吵大闹，以致两人打得鼻青眼肿。然而，正当方、邢闹得不可开交时，却传来了县里邢大老爷与新任县长交易成功的消息，邢幺吵吵的二儿子已被"开革"出来。新任县长的"整顿兵役"，也仍然不过是一个骗局。作品深刻揭露了国民党兵役制度的腐败本质。在艺术结构上，明写实写茶馆，暗写虚写邢大老爷与新任县长的交易，虚实明暗相互生发，形成绝妙的讽刺结构。作者从矛盾冲突最尖锐处人手，在双方激烈的交锋中通过人物自己

的言行，将方治国的"软硬人"、邢幺吵吵"不忌生冷"的"火炮性子"表现得淋漓尽致。"吃讲茶"的特定场面描写，富有生活气息和地方色彩，在对假丑恶的冷峻的描写中透出辛辣的讽刺力量。

"从 1941 年到 1949 年这段时间，是我学习写作以来生产力较为旺盛的年代。"[①] 这一时期沙汀的主要作品是合称"三记"的三部长篇小说：《淘金记》、《困兽记》和《还乡记》。

《淘金记》[②] 是作者"三记"中的第一部，也是影响最大的一部。曾被卞之琳誉为"抗战以来所出版的最好的一部长篇小说"[③]。小说以 1939 年冬四川农村北斗镇开采筲箕背金矿的事件为线索，集中描写了地主劣绅们为发国难财而掀起的内讧，清晰地勾画出一个阴森森的如同地狱般的黑暗世界。金矿在女地主何寡妇家的坟山上，她宁可不要金子，也要保住何家的风水，但是他们家族已经渐趋没落，所以开金厂的流氓头子林幺长子、依附于地方上层势力的恶霸白酱丹敢于背着何家动手挖金。何寡妇虽依靠哥老会力量制止他们，但白酱丹联合联保主任龙哥，排斥了竞争对手、依靠政府法令逼得何寡妇就范，夺得了筲箕背金矿的开采权。但此时国统区恶性通货膨胀所掀起的投机市场的风浪，却使淘金已不再是最能赚钱的行当，使他白忙了一场。作品在这个充满讽刺和喜剧意味的故事中，精心刻画和展示了性格各异的地主阶级的群丑图。奸刁歹毒、诡计多端的白酱丹，鄙俗骄横、凶悍无赖的林幺长子，精明悭吝、刻薄残忍而又溺爱的何寡妇……一个个都写得生动鲜明。

《淘金记》具有鲜明的艺术风格。作者努力退隐到小说的背后，在不动声色的叙述中，让生活场景自身发言，用人物自己的言行完成性格塑造，以严谨客观的现实主义手法，描绘了一个含蓄深沉的艺术世界。这是沙汀小说的现实主义特色，"冷静、客观的描写笔锋直插生活的底蕴。他的理解力，表现为一种控制力。不是感情的放纵，而是感情的潜藏。不露声色，却使你更感觉到深层的心之跃动"[④]。作家善于在构思精巧的戏剧性的情节中运用生动的细节，刻画众多的喜剧形象，富于地方色彩的语言幽默质朴。

1938 年至 1939 年，沙汀还在敌后生活过一段时间。从四川到延安，并随军去过晋西北和华北抗日民主根据地。传记性报告文学《随军散记》（又名《记贺龙》，1940 年）和散文集《敌后琐记》就是此行的收获。

---

① 沙汀：《踏青归来·序》，《读书》1981 年第 10 期。

② 作于 1940 年至 1941 年，曾以《筲箕背》、《北斗镇》为名分别在《文艺阵地》第 7 卷和《文学创作》第 1 卷发表。1943 年 5 月重庆文化生活出版社出版单行本时始题名为《淘金记》。

③ 卞之琳：《读沙汀〈淘金记〉》，《文哨》第 1 卷第 2 期，1945 年 7 月。

④ 吴福辉：《怎样暴露黑暗——沙汀小说的诗意和喜剧性》，《带着枷锁的笑》，浙江文艺出版社 1991 年版。

《困兽记》写于是1943年与1944年间，小说出版前曾以《奈何天》、《两家庭》为题于《文艺杂志》、《青年文艺》发表，表现了四川某小城镇中一群知识分子，在抗战初期的热情消退之后陷入无法自拔境地的苦闷抑郁生活。小学教师田畴、牛祚等不甘寂寞，准备搞一次暑期演剧活动，但终因不容于当局而归于失败。在烦闷中发生了田畴、吴楣、孟瑜三人的家庭爱情纠葛，结局只是各各受到伤害。作品从客观环境的压迫和知识分子主观思想状态两个方面，深刻揭示了造成这种悲剧的社会原因，真实地反映出国统区进步知识分子共同的抑郁、愤怒、苦闷和追求，具有一定的时代意义。《还乡记》完成于1946年。小说以战时四川农村的社会现实生活为背景，通过青年农民冯大生从国民党军队逃回后的遭遇与斗争，深刻地反映了在民族矛盾急剧上升的情形下阶级矛盾的尖锐性。冯大生被迫卖了壮丁，逃回故乡后发现妻子已被霸占。他试图个人复仇，经过多次碰壁，终于丢掉幻想，从切身体验中认清了反动政权的真面目。小说以冯大生的再次逃出故乡结局，显示了冯大生思想的发展和成熟。小说反映了国民党反动政权的罪恶本质和在抗战后期处于动荡中的农村的复杂关系，展现了冯大生由个人反抗走向集体斗争的思想历程。

抗战胜利前后及解放战争时期，沙汀有短篇小说集《呼嚎》（1947年）和《医生》。

第三节　钱钟书与《围城》

钱钟书（1910～1998），字默存，号槐聚，曾用笔名中书君，出身于江苏无锡一个书香门第家庭。早年接受过良好的中国古典文学的熏陶。1933年毕业于清华大学外文系，1935年入英国牛津大学学习，获B.Litt（Oxon）学位。后赴法国巴黎大学进修。回国后，曾任西南联大外文系教授、国立蓝田师范学院英语系主任、上海暨南大学外语系教授、中央图书馆编纂等职。解放后任清华大学外语系教授。1953年转任中国科学院文学研究所研究员。在文学创作方面，钱钟书于1941年出版散文集《写在人生边上》，1946年出版短篇小说集《人·兽·鬼》。次年，出版长篇小说《围城》。此外，尚有诗学著作《谈艺录》(1948年6月上海开明书店印行)。1949年后有学术著作《宋诗选注》、《管锥编》、《七缀集》等。

短篇集《人·兽·鬼》包括《上帝的梦》、《猫》、《灵感》与《纪念》。在这些小说里已经显示了作者讽刺文化人和进行心理描写的才能。《猫》的女主人公爱默在北平的文艺家与教授的社交圈子中以好客闻名。她惯于操纵友情，操纵丈夫与朋友，遂与力图重建主人地位的丈夫发生纠葛，终致各自以追求婚外情证明自已的价值，但是爱默面对的是个害羞而毫无经验的大学生，丈夫面对

的则是一个平庸的少女。这结局对小说的主人公构成一层绝妙的讽刺。与这家庭内小悲欢相对的，是小说中写到的北平所面临沦陷的时局危机。这里寄寓了作者对于知识分子琐屑空虚精神世界的深切批判。《纪念》里的少妇曼倩，大学毕业后就成了一位管领柴米油盐的小家庭主妇，丈夫又是一个不善钻营的老实人。在一潭死水般的生活里，她玩弄着微妙的婚外恋，以为自己可以超然物外，结果陷入自己所厌恶的肉体接触的现实。小说对女主人公在婚外情中由冷漠、迷惑、嫌恶和最后如释重负的感觉、心理有生动的表现，显示了心理描写的才华。《上帝的梦》与《灵感》，幽明杂陈，殊多戏谑，然而在机趣横生的挖苦揶揄中自不乏对于人生、艺术的关怀。《灵感》显示了作者对于文坛流俗的批判。小说主人公"作家"床前围着的一群泪汪汪的崇拜者，他的使文化企业家折寿的肉麻的祝寿文，在"中国地府公司"被一群小说中的人群围住讨命的场景，以及最后被罚充笨蛋的灵感的命运，都是对于中国文学界恶滥趣味的绝妙讽刺。从《灵感》可以了解作者对于流行文艺界的警惕，瞥见其独立不倚的自由创作的身影。短篇集《人·兽·鬼》昭示的是作者对于主流文坛的疏离。

《围城》是中国现代杰出的讽刺小说。《围城》[①] 首先是一个流浪汉的喜剧旅程。留法青年方鸿渐从海外归来，归来却总是不能安顿，一再踏上漂泊旅程。作者借他一路漂泊的机会，涉笔成趣，广泛描绘了社会的形形式式：邮船上留学生们的热衷于麻将、家乡父老们的守旧与摩登作派、在上海褚家宝之改名褚慎明而言必"菩蒂"、董斜川之言必称"老世伯、同光体"、"我你他"小姐与 Jimmy 张家的以打牌考验女婿的独特方法、内地旅程中金华欧亚大旅馆的牛奶咖啡与跳蚤、李梅亭的满贮卡片与药品的大铁箱、鹰潭的客栈与下等妓女、作为近代产物的大学的机关化官场化江湖化（拉帮结派）、剑桥导师制的中国版、方鸿渐家人的计较与心机、二人的小家庭却又总是被双方的亲戚牵掣……林林总总，写尽了处于历史转型期的中国在文化、价值方面的断裂、错位、颠倒与冲突。20 世纪的中国现代作家每每注目于中国社会政治经济层面的骚动与变乱，注目于阶级与阶级斗争的发展，关怀被侮辱受损害的人们、被剥削受压迫的阶级，唯有钱钟书在《围城》中对于现代化途中中国的现代文化与传统文化的对立与冲突、文化价值的混乱与尴尬，予以了深切的关注与深广的表现。同时，这一社会面貌，构成了小说中人物与故事展开的特定背景。在这个特定的背景上，小说展示了传统对于现代中国自我围困的主题[②]。围困的主题不仅在社会制度与机构方面（点金银行、大学和报馆）展开，而且在方鸿

---

① 1946 年 2 月至 1947 年 1 月连载于《文艺复兴》，1947 年 5 月上海晨光出版公司初版，1949 年 3 月第三次印刷。1980 年中国大陆始有人民文学出版社重印。引文依据人民文学之重印本。

② 参见（日）中岛长文：《〈围城〉论》，《钱钟书研究》第 2 辑，文化艺术出版社出版。

渐与孙柔嘉的关系中充分展开。作者更重视在家庭婚姻关系的世俗方面表现围困主题。孙柔嘉精明、柔韧，工于心计，在羞缩缄默的外表下有着“专横的意志和多疑善妒的敏感”，是“中国文化的典型产品”①。方鸿渐起初以为孙柔嘉只是个女孩子，事事都要请教自己；待到订婚，方才发现她“不但很有主见，而且主见很牢固”，直似“仿佛有了个女主人”，结婚之际一经高辛楣提醒，方才警醒，却已经深陷围城。从此他们二人陷入受支配于强大传统的琐碎缠绕的日常生活，传统与其守护人孙柔嘉相辅相成，相得益彰，日益成为方鸿渐的暴君与精神囚笼。方鸿渐最后与孙柔嘉破裂，准备到重庆去，而重庆未必不是另一个围城。

小说同时是一部新“儒林外史”。近代中国始产生的新型的知识分子阶层是其表现的中心，对于他们的勾心斗角、尔虞我诈，他们的贫乏、卑微和空虚，对于他们的种种畸型性格和丑恶灵魂，痛加摘发：满口仁义道德、满腹男盗女娼的李梅亭，外形木讷，内心龌龊、伪造学历、招摇撞骗的假洋博士韩学愈，道貌岸然、老奸巨滑、口称维护教育尊严，其实却是酒色之徒的伪君子高松年，依附官僚、意在结党自固、终于自蹈覆辙的汪处厚，一心攀龙附凤、专事吹拍、浅薄猥琐的势利小人陆子潇与顾尔谦。此外，还有虽然混迹学界，却以在情场上施展手段、争强斗胜为己任的大家闺秀苏文纨、范懿……。尤其是方鸿渐、高辛楣、苏文纨等留洋归来的学生们，接受了西方文化的影响，但他们有的沉沦，有的堕落，有的一事无成，在传统的围困中消磨着人生。作品通过他们，对中国西式知识分子和中国化了的西方文明，从文化的中、西，现代、传统的多重背景上，从哲学与思想的多重角度作了精心审视。高辛楣与方鸿渐、苏文纨与唐晓芙既有他们的洋装与中国心（苏文纨只能躲在法文里说“吻我!”）的尴尬，又不妨视为自我分裂、知行歧出的人物分身正副法，而鲍小姐与苏小姐止可视为感性与理性的分歧对立。

方鸿渐的旅途也正是一个精神追寻的历程。主人公方鸿渐隐喻了一场犹豫不定的追寻游戏。在与鲍小姐追求与引诱的游戏中，在苏小姐、方鸿渐、唐小姐的错位追求中，在与孙柔嘉的婚恋中，在谋职中，无一不是以追求始，以幻灭终。小说中借人物的口说：“结婚仿佛金漆的鸟笼，笼子外面的鸟想住进去，笼内的鸟想飞出来”，“是被围困的城堡，城外的人想冲进去，城里的人想逃出来”。方鸿渐更说到“他们讲的什么围城，我近来对人生万事都有这个感想”。在这个“反英雄”的小人物（方鸿渐唯一的英雄行为是当他服务的华美新闻社被敌伪收买后，第一个毅然离开了报馆。但也因此陷入了“生活”的围困）的寻梦过程中，透露出作者对于人生的形而上的思考。

---

① 夏志清：《中国现代小说史》，第382页，刘绍铭等译，香港友联出版社有限公司1979年版。

小说对于人物的隐秘心理和心理转折有深人细致的把握与表现，尤其是作者深入把握和表现了人物情感变化中生理心理因素的影响。同时，细腻的心理描写与独特的讽刺艺术巧妙地结合在一起。作者讽刺自成一体，与革命作家的暴露性讽刺不同，举凡道德、风俗、人情，无不笼罩在他讽刺之下，古今中外的警句妙喻，随手拈来，织成充满机智和书香的讽刺文章。小说的叙述语言自成特色。就叙事、议论而言，议论成为小说中不可缺少的组成要素，通过议论，作者由具体的生活细节举一反三，旁逸斜出，引申至对于社会人生的批评，在表现人生中发挥作者批评人生的智慧。作者善于经营新奇、犀利、多样的比喻，比喻往往发展为象征，形成贯通全书的反讽。作为一部“学人小说”，《围城》从《神曲》、《堂·吉诃德》以及英国讽刺作家菲尔丁的《汤姆·琼斯的历史》等作品中汲取了养分。夏志清认为，“《围城》称得上是‘流浪汉’的喜剧旅程录”，即《围城》有18世纪英国“浪荡汉小说”的风险味道①。有研究指出，钱钟书《围城》中采用了菲尔丁式的夹叙夹议、连类引譬的讽刺性叙述模式，借鉴了《汤姆·琼斯的历史》的“引诱与追求”的情节结构②。《围城》的成功，与作者的学贯中西、广泛借鉴有着密切的关系。

第四节 《四世同堂》

《四世同堂》的创作历时五年（1944～1948），是老舍作品中规模最大的长篇巨构，全书一百章，80余万言；分三部，第一部《惶惑》、第二部《偷生》写于抗战时期，并开始于报上连载，出版于抗战胜利之后，第三部《饥荒》写于胜利后赴美讲学期间，1949年曾在美国出版节译本，书名为《黄色风暴》，被誉为“好评最多的小说之一，也是在美国同一时期所出版的最优秀的小说之一。”③ 1982年才得以全貌为中国读者所知。

这部以古都北平广大市民的亡国之痛为题材而写成的被征服者的痛史、恨史、愤史，在反映全民抗战的现代文学作品中，堪称别开生面的力作，弥补了抗战文艺中反映市民生活的不足，在老舍的创作历程中是一块高耸的界碑。它以新的超越标示着老舍现实主义创作艺术的成就。

与一般同类题材的作品不同，《四世同堂》并没有着重暴露日本侵略者的罪行，描写他们杀人放火、奸淫虏掠的劣迹，而是通过描写战争八年之间，故

① 夏志清：《中国现代小说史》第十六章，香港友联出版社1979年版。

② 范伯群、朱栋霖：《1898—1949中外文学比较史》，第1060～1063页，江苏教育出版社1993年版。

③ 见《美国文坛对老舍及其〈四世同堂〉的评论》，《文学研究参考》1986年第1期。

都北平家家户户，每日每时都经历着的痛苦与屈辱的境遇和精神折磨，从而有力地鞭挞了那些疯狂崇尚武士道的战争狂人和“有奶便是娘”的民族败类，代表着中国人民发出了强烈的控诉。

小说选取北平西城一条普普通通的小羊圈胡同，作为故都这座“亡城”的缩影，以旧式商人祁天佑一家四代的境遇为中心，展开了广阔的历史画面与错综的故事情节。据考，小羊圈胡同正是老舍本人的出生地，以它为作品的背景无疑寄托着作者的家国之痛。

小说真实反映了北平人在外族侵略者的统治下灵魂遭受凌迟的痛史，剖示了他们封闭自守、苟且敷衍、惶惑偷生的思想精神负累，并进而对民族精神素质和心理状态进行了清醒透剔的反省，提供了映现40年代沦陷区人民心态的一面镜子。正因为《四世同堂》这部恨史，不仅恨敌人的凶残，恨民族败类的无耻，而且也恨“国民性”，恨国民的惶惑与偷生，这就使作品的爱国主义显示出了不同凡响的音调与难得的深度，它没有停留在肤浅的抗敌爱国、民族自尊的表层意义上，在貌似滞缓蹒跚的生活里折射出时代之光。祁天佑老者为侵略者的枪炮打碎了他安度晚年的希望而痛苦，他虽仅求安分守己和一家人的温饱却不可得，祁瑞宣尽管也有报国之志，又被家庭伦理的绳索拖住了后腿，而祁瑞丰，竟恬不知耻地倒入了敌人的怀抱，成了汉奸。战争像一块试金石，考验着北平的每一个人。在严峻的现实面前，“亡国奴”的奇耻大辱与深刻痛苦也咬啮着他们的良知，然而更多的却是“惶惑”和“惶惑”中的“偷生”！作者在揭示这一切时候，笔尖上“滴出了血和泪”。

《四世同堂》和《骆驼祥子》的基调不同，如果说《骆驼祥子》是对一个奋斗、抗争者被毁灭的叹息，那么，《四世同堂》就是激励人民起而奋斗、起而抗争的呐喊，它显示了抗战期间参加了全国文艺界抗敌协会工作的老舍在40年代思想的长足发展。这表现在老舍的作品中，以饱满的热情和信念，反映了北平下层人民缓慢而艰难的觉醒过程，赞扬了他们以多种方式表现出的反抗意识和反抗行动。处世谨慎的祁老者也敢于横眉怒斥侵略者和民族败类，往日闭户读书的诗人钱默吟虽身陷囹圄却坚持操守气节，青年司机钱仲石勇敢地与敌人同归于尽，连农民也拒用伪币，学生虽然被迫参加敌伪组织的游行却谁也不肯举校旗，相声艺人则巧妙地以隐语宣泄对敌人无情的讥刺……有些事情虽然细小，却体现了中华民族不甘沦为亡国奴的精神。

老舍最熟悉北平市民社会，他曾为新文学的人物画廊贡献了祥子这样令人难忘的城市贫民的形象，而《四世同堂》在人物塑造上比《骆驼祥子》有新的发展。它突破了以《骆驼祥子》、《月牙儿》为代表的每部作品一般集中塑造一两个人物的构思框架。在《四世同堂》中表现了开阔的视野和宏大的气魄，推出了几个市民形象系列。全书描写了一百几十个人物，其中重要的也有三四十

个。以祁家为主，冠家为辅，而钱家则穿插其间，旁及几个大杂院中的家庭，一类属小康之家，一类是处于最底层的个体劳动者。芸芸众生中，老派市民、新派市民和城市贫民三大形象系列，最为突出。而在这些形象系列内部，又有各种不同个性、不同倾向、走了不同道路的差异。

祁老人是四世同堂的祁家的长者。他思想守旧，胆小怕事，顽固地想照陈旧的法规维持全家族的生活。当侵略者点燃的战火烧到家门口的时候，他还一厢情愿地力图保住自家的安宁。国家和民族的危亡，他似乎置若罔闻，却为庙市上没有了兔儿爷伤心良久。他持有传统观念的偏见，瞧不起大杂院的普通人家。当战争初起时，他认不清日本侵略者的野心，但随着残酷的战争现实击碎了他想在战火硝烟中安度晚年的幻梦，他的心中逐渐萌生了仇恨和反抗的种子，并敢于怒斥侵略者的罪恶和卖国者的丑行。老一辈北平市民觉醒的过程，在祁老人身上得到了令人信服的反映，使这个人物显得血肉丰满、光彩照人，体现了鲜明的时代特点。

钱默吟与祁老者有同有异。作为一个知识分子，他曾经是个名士气十足、埋头于诗书花草之中的老夫子，“好像一本古书似的……宽大、雅静、尊严。”后来，他却勇敢地跨入了反抗者的行列，与以前的他判若两人。可惜作品没有能真切地写出钱默吟这种转变的内在心理依据，显得有些突兀，形象似有失真之处，不如祁老者那样自然感人。

祁瑞宣作为四世同堂的祁家的第三代，既有从老一代市民身上留下来的性格特征，又接受了前辈所不曾接受过的新式教育，这就使他的内心和行动都充满了矛盾。他是祁家的长房长孙，在他的思想和性格的发展过程中，存在着来自新与旧两方面的作用力。他善良、正直，具有爱国思想，却又软弱忍从，受着传统文化思想的束缚；既想尽孝，又想尽忠，只得在不能两全的境地中优柔寡断、苦闷不已。在他身上集中体现了家庭观念与民族意识之间的矛盾，但是在他的思想中爱国思想还是占主导面。存在于他周围的爱国救亡的激流有力地冲激着他，教育着他，他终于从矛盾、苦闷中得到解脱，走上反侵略的新生之路（甚至为地下革命刊物写稿）。瑞宣从苦闷中觉醒走向反抗的过程，是体现在他身上的国民精神弱点被逐渐清除的过程，是他不断摆脱传统文化影响的过程。在他的身上寄托着老舍对苦难民族在战争的血与火中自救新生的希望。因此瑞宣是一个不同于也是长房长孙的觉新的典型形象，成为老舍市民形象系列中有独特新意的创造。其丰厚的思想内涵，堪与祥子并论。瑞宣的弟弟瑞全是个热血青年，在瑞宣的支持下，他较早地觉醒，较早地走上反抗的道路，在他的身上，寄托着作者的热情和理想，这新生的一代是四世同堂的祁氏家族的未来和希望。不过，这个形象的塑造，也与钱默吟一样，传奇化，显得不是那么血肉丰满，真切自然（瑞全处决过去恋人的情节，真实感就不强）。

瑞丰这个祁家的败家子（也是民族的败类）与小说中另一个人物冠晓荷刻画得相当成功，并不脸谱化。老舍怀着对这类蛆虫的极大鄙夷，剔挖出这些丑类肮脏发臭的灵魂，达到了一定的深度。祁瑞丰一身的市侩气，却想附庸风雅；冠晓荷一肚子的小算盘，却收获不多，两个汉奸都俗不可耐，结局也同样地不妙，但都有自己的个性，相互不会混同。冠晓荷的老婆大赤包，粗鄙、势利、没心没肝、奸诈狠毒，也被作者剥露得入骨三分。作品中的其他汉奸形象塑造，也都互不重复，在全书宏大的结构中起着各自的作用。

小说中还有一批生活在沦陷区故都最底层的贫苦市民。在国破家亡的年头，他们有着更多的痛苦，更多的屈辱，还有寒冷、饥饿，他们饱尝了亡国奴的苦楚。在这些最普通、最平凡的老百姓身上，既有着自尊自重、诚实仗义的美德，又有着忍辱偷生、敷衍苟且等等的陋习，作者都给予了恰如其分的表现，同时也透视出蕴藏在他们心中的复仇的愤火。人力车夫小崔的形象，最能代表下层市民的反抗意识。小崔的反抗不无盲目之处，他的思想中也不乏传统伦理观念，然而在大是大非面前，在民族存亡的危急关头，小崔对敌人没有丝毫的糊涂认识，他看清了祁瑞丰、冠晓荷、大赤包、蓝东阳这些汉奸的真面目，决不与他们同流合污，决不给他们一点方便，最后，他被无辜地杀害了。在小崔的身上，普通老百姓的爱国精神和民族气节闪耀出光彩。

这部作品几乎跨越了八年抗战的全过程，从珍珠港事件爆发到日本侵略者缴械投降，它都有或直接或间接的反映，这是就时间跨度而言；从空间范围来说，它的笔触遍及北京的小胡同、大杂院、街头、城郊、乡村、广场、商店、戏院、监狱、刑场、旅馆、妓院、古庙、学校乃至日伪机关、大使馆……简直就是一幅沦陷了的北平社会的全景图。这种全景式、多线索的广阔场景，突破了老舍过去长篇小说（更不用说中、短篇了）大多写一、两个主要人物，只用一条主线的格局，在广度、深度、力量和气势上都富有史诗的气魄。它的镜头虽然只集中对着一个具体的、特定的、有限的小天地，那个名不见经传的小胡同，却牵连着整个社会，有限的天地中见出了无限的风云。在人物关系的设置上，它以小羊圈胡同中的祁家四代人为中心，呈辐射型、网络状展开。间以多重矛盾，既有中国人民与外国侵略者的矛盾，又有维护民族尊严者与出卖民族利益者的矛盾，也有同一个家庭内部的上与下之间、正与邪之间的矛盾，还有同一市民阶层中的其他矛盾，纷繁错杂，头绪繁多，但结构严谨、匀称、完整，修剪得恰到好处，脉络清楚，叙事写情极有层次，充分显示了作为长篇小说大家的雄健的笔力。为了突出人物的性格，老舍大量运用人物的对比法，祁老者与钱诗人，都是老派市民，但是他们的处世待人、气质修养、直到他们对敌人的反抗方式，都不相同。同是祁家的第三代，祁瑞宣、祁瑞全、祁瑞丰走上了不同的道路，弟兄分道扬镳，性格也判然有别。即使在大赤包与冠晓荷之

间，两个汉奸，面目、作派的区别也很明显，至于同住大杂院的下层群众和相与为邻的汉奸卖国贼之间，更是泾渭分明。

《四世同堂》鲜明的特色是有比较浓厚的文化反思色彩。作为小说中心的祁家，实质上是中国封建礼教堡垒的象征，祁老者引以自豪的四世同堂正是传统家庭伦理的理想结构。老舍抓住了维系这个堡垒的内在文化纽结，把它置于小羊圈胡同的具体环境和民族抗战的历史文化背景上加以表现，对体现了民族文化精髓的北平文化进行了沉痛的反思。小说以明确的批判意识揭露了浮游在北平市民中的民族劣根性，以理性审视的目光，对“民族的遗传病”作了穿透性的剖析。企望在战火中焚毁国民的劣根性，显示了改造与重塑“国民性”的努力。从这个意义上说，作者选择的小羊圈胡同就成了北京近代思想文化变迁的缩影。即使在冠晓荷、大赤包这类人身上，作者也没有放弃从文化的角度对他们加以观照。他称冠晓荷“是北平文化里的一个虫，可是他并没有钻到文化的深处去，他的文化只有一张纸那么薄。”老舍对国民性根源的剖析不能说已经非常深刻、准确，但《四世同堂》对于独具韵味的多层次的北平文化的描写与议论，使作品具有厚重的历史感和文化感。

《四世同堂》是一部洋溢着作者强烈感情倾向的作品。老舍认为，小说应该成为“感情的记录”。创作这部作品的时候，老舍远在重庆，对故乡北京深切真挚的爱恋与怀念，是这部作品创作的原动力之一。《四世同堂》展示的四世同亡的悲剧所触发的哀痛，使作者感慨深沉，又于深沉中见激愤，愤懑中透出傲然正气和壮烈情怀。

幽默没有成为《四世同堂》的基调，虽然作品中也有对下层市民充满生活情趣的带有幽默感的描写，但幽默作为一种基调显然是与作品选择的血与火的背景不相协调的。而老舍以辛辣的讽刺、漫画式的夸张对汉奸们无情地暴露、鞭挞，收到了强烈的效果。

第五节 《寒夜》

《寒夜》是巴金的最后一部长篇小说，这是巴金继《激流三部曲》之一《家》之后的又一部力作，也标志着作家在艺术上进入了新的发展阶段。作品动笔，于1944年一个寒冷的冬夜里，完成于1946年12月31日。书中写了一个小公务员的生离死别、家破人亡的悲剧，并且通过他揭示了旧中国正直善良的知识分子的命运，暴露了抗战后期国统区的黑暗现实。

作品里的人物并不多，主要人物仅三个：汪文宣和他的母亲以及妻子曾树生。他们都是读书人，汪文宣在一家“半官半商的图书公司”担任校对工作，曾树生则在私立大川银行里当职员。抗战期间，一家人从上海来到四川。然而

由于国民党反动政府的腐败，他们的生活每况愈下，这种困苦的环境加深了婆媳之间的不和，于是汪文宣便处于两头受气的地位，这种家庭纠纷再与冷酷的社会现实结合起来，就成为汪文宣的不可抵抗的沉重压力，他生了肺病，但是他还挣扎，还敷衍，还捱着日子过。然而妻子毕竟离开了他，单位里也把他辞退了，他的生命之血就这样一点一滴地流去。就在宣布日本投降、欢庆抗战胜利的日子里，他孤寂地死去了。

作品出色的现实主义成就主要表现在：善于通过小人物的平凡生活琐事揭示重大主题，从而表现出作家非凡的艺术功力。巴金在《寒夜》里描写了小公务员汪文宣的生活。它的最大成就在于详尽细腻地描写一个人的屈辱心理，深刻地表现了一个被侮辱被损害的病态灵魂，并以异常冷峻的笔调剖析这个家庭悲剧的社会原因。汪文宣过去是上海某大学教育系毕业的大学生，曾有过高尚的理想和宏伟的抱负。他为人正直，绝不愿巴结上司；他善良，即使身陷困境也还要关心朋友，同情在寒风中瑟缩的流浪儿；他爱国，直至生命最后一息还念念不忘抗战的胜利……然而他又是个有着病态心理、内心分裂的人。他自卑自贱自轻自贱，当妻子被别的男人带走时，他都不敢出面阻止；他在家庭闹纠纷时，只敢自己打自己；他自己毫无主见，一切都要看人眼色行事……作家正是通过汪文宣性格的扭曲来尖锐抨击万恶的旧社会的，因为人的性格是社会关系的反映，汪文宣的卑怯懦弱以至变态也正是国统区小公务员卑微社会地位的反映。他的死首先来自物质方面的社会原因：日本发动的侵略战争，国民党官员的横征暴敛、大肆搜刮，造成了他生活的极度贫困，以至最终累得吐血；其次才是家庭的精神方面的原因；大后方风气的腐败促使他的妻子曾树生给人家当“花瓶”，从而造成了家庭内部的不和，无休无止的争吵造成他极度的心灵痛苦。这样，巴金就在这个小公务员的悲剧中总体揭露了国民党反动统治的罪恶，从而使作品具有极大的批判力量。

作品对人物内心世界的发掘，尤其是病态心理的刻画达到了异常细腻深刻的程度，它表明作家已掌握了“心灵的辩证法”。在《寒夜》里，人物的心理描写再不是静态的、孤立的，而是透彻地揭示了那些隐秘的心理过程，并且揭示出人物的心理活动是怎样在对立的情势下运动的。比如，曾树生决定离家去兰州，这个决定是在各方影响下做出的，然而这些影响却常常使她的心理朝着相反方向运动。当她回家征询丈夫意见时，出乎意外的是丈夫同意她走，而这反倒使她犹豫了，反倒促使她违心地说出“我不走”这句话来。

对现实社会生活解剖的深刻，对人物内心世界发掘的细腻，这两方而是《寒夜》现实主义成就的最重要部分。对人生的深人理解，使巴金本时期的现实主义艺术更靠近陀思妥耶夫斯基与契诃夫。契诃夫曾说过“写苏格拉底比写小姐或厨娘容易”，契诃夫善于从生活中小人物、卑琐人物身上，从那些日常

的、平淡无奇的生活琐事中挖掘出人生的悲剧性冲突。而汪文宣，不由令人想起契诃夫《一个小公务员的死》里的切尔维亚科夫。巴金掌握了由果戈理开始，经由陀思妥耶夫斯基发展，继而由契诃夫做出杰出成就的俄罗斯现实主义精神与艺术。他通过汪文宣的悲剧，不是指责任何个人，而是谴责制度。巴金说："契诃夫首先谴责的不是个别的主人公，而是产生他们的社会制度；他悲悼的不是个别人物的命运，而是整个民族——祖国的命运。"① "他通过他那些'小人物'写出了他那个时代和社会的病史。"② 陀斯妥耶夫斯基善于描写那些逆来顺受、委屈求全的人物的卑琐心理，他是那些卑琐的小人物的病态心理的解剖者，《寒夜》中汪文宣正是这类体现着卑琐、委屈、孤独、忍辱负重心理的小人物之一。"《寒夜》，我们甚至可以说，就是契诃夫与陀思妥耶夫斯基两种风格的完满的结合。"③

如果将《寒夜》与巴金的另一部现实主义杰作《家》作一番比较，则不难看出，其艺术风格在很多方面已经发生了很大的变化，主要表现在：由"热"到"冷"。在《家》中，构成巴金艺术风格的主旋律是巨大的热情。作品通过鸣凤、梅、瑞珏这三位女性的悲剧向封建专制制度发出愤怒的"我控诉"，并通过觉慧、觉民和琴这几位新人形象表达了对新生活的热烈追求。而在《寒夜》中，作家对旧社会的不共戴天的仇恨和猛烈的抨击，开始变为对黑暗社会现实的更为冷静、客观，同时也更为深刻的剖析。作品的笔调是冷峻的，气氛是肃杀的，就像作品的标题一样，给予读者的感受是逼人的冬夜的寒气。这正是契诃夫、陀斯妥耶斯基影响的结果。

作品的主题、题材也发生了变化。在《家》中，巴金着力于刻画一群青年人的命运，表现他们的追求和抗争，反映封建大家庭内部的"父与子"的冲突，总的基调仍然是对革命、变革和反抗、斗争的呼唤。在契诃夫现实主义艺术精神的影响下，《寒夜》中，巴金所展示的只是一幅灰色的、充满家庭琐事的平常的图画，它的主人公也尽是一些普普通通的小人物。这里虽然也是家庭内部的冲突，但这种冲突并不代表着两种对立的思想体系——民主主义同封建专制主义的斗争，而是反映外在的社会压力造成的家庭内部的分裂。它的基调并不在于对革命、反抗的呼唤，而在于对旧社会的批判。

刻画的重点由外部事件转入内心世界。在《家》中，虽然也写了很多人物的内心活动，但作家较多注意的还是那些悲剧事件、那些动人的情节。而到了《寒夜》，情节的因素已退居极为次要的位置，作家着力于"发掘人心"的工

① 巴金：《谈契诃夫·前记》，平明出版社 1955 年版。

② 巴金：《谈契诃夫》，《巴金谈创作》，第 637 页，上海文艺出版社 1983 年版。

③ 汪应果：《巴金论》，第 375 页，上海文艺出版社 1985 年版。

作，着重刻画汪文宣那病态的灵魂，以他的人格被“撕裂”、扭曲的过程来震撼读者的心。在心理刻画上，作家也改变了《家》中的那种直抒胸臆的写法，而是像陀斯妥耶夫斯基、托尔斯泰那样，揭示人物隐秘的内心活动并且展示人物内心的矛盾运动的过程。这些地方，都表明了作家现实主义艺术的深化。

第六节 张爱玲等的小说

张爱玲（1920～1995）小说集《传奇》（收中短篇小说10篇）出版于1944年8月，同年12月，她又出版了散文集《流言》。两部作品集的同年面世，使张爱玲跃为上海沦陷时期有名的女作家。张爱玲，生于天津，后随家迁居上海。祖父张佩纶是晚清名流，其父则是遗少型人物。1937年张爱玲从上海圣玛利女校毕业，后入香港大学，大学三年级时，太平洋战争爆发，学业中断。1942年张爱玲回到上海。1943年在周瘦鹃所办的《紫罗兰》创刊号发表《沉香屑：第一炉香》，当即引起海上文坛的关注。她的主要短篇小说及收入《流言》的散文作品，都发表于1943～1944年的两年间。

张爱玲的女性写作是主流文学之外的重要收获。张爱玲在《自己的文章》中说：以往的文学“向来是注重人生飞扬的一面，而忽视人生安稳的一面。”[①] 她要从“安稳”“和谐”的方面把握人生；她“不喜欢采取善与恶、灵与肉的斩钉截铁的冲突那种古典的写法”，“喜欢参差对照的写法”；她的人物也常是“不彻底”的，“软弱的凡人”。从小说的语言及人物形象来看，相对于新文学的启蒙话语与革命话语，张爱玲是私人性的话语，也就是现代都市女性的话语。张爱玲笔下的市民是住在里弄、石库门中的新旧市民，是所谓小市民。她的创作表现了现代都市市民尤其是女性人生的一隅。在张爱玲的创作中，首先是对于女性琐细的日常生活的发现与肯定。她的女主人公生活在一个日常的物质生活的世界中，她们打量算计的是衣服、房子、钱、首饰，她们的喜怒哀乐与她们的情欲、嫉妒、虚荣、疯狂紧紧相连。普遍的人性凝定在普通的人身上。《沉香屑：第一炉香》中的主人公葛薇龙是个有过上进心，也想“行得正，立得正”的少女，她的堕落，从客观上看，似是为了求得“饮食”的生存而被姑母——荒淫无耻的富孀梁太太诱作色饵的，但是事情并不如此简单，导致其堕落的尚有重要的主观因素，即葛薇龙对于好吃好穿好玩这些“普通女孩子所憧憬着的一切”的迷恋，是止不住的欲望，这正是人性的弱点。尽管她在理智上一直清醒地知道堕落的危险。

《金锁记》可以称之为“女性情欲的研究”，是张爱玲小说中最具代表性的

① 张爱玲：《自己的文章》，《张爱玲文集》第4卷，第176～181页，安徽文艺出版社1992年版。

作品。哥哥为了攀上高宅大院的姜家，也为了省掉一笔嫁妆，将亲妹妹曹七巧送进了姜家瘫痪少爷的新房里。作者正是通过这个故事研究了一个健康的生命在正常情欲得不到满足后的形态。这个情欲得不到满足的少妇为了黄金，熬了半辈子，才熬到"夫死公亡"的时刻，分得一大笔遗产。这黄金是以爱欲的禁锢换得的，畸型的情欲竟然需要三四个人的幸福与生命来抵偿。最初为黄金而锁住爱欲，结果却锁住了自己；爱欲折磨了她一生，也折磨了她一家。人是可怜悯的，是情欲的奴隶。相对于七巧健康而强烈的情欲，长安、长白是苍白的生命，他们似乎不是有情欲的人，幸福的得失对于他们远远没有对于七巧那样重要。长白早就给麻醉了，麻木无知觉；长安虽然有过幸福，也努力过，但一遇阻力，就用"一个美丽而苍凉的手势"自愿舍弃了。

城市对于人们既是熟悉的，又是陌生的，因为这里的一切都带有临时性。张爱玲的小说真实地表现了在现代化进程中人生的风貌。在张爱玲的小说中，作家精细地描写了人物的衣饰及环境。她具有清晰的时代感与精细的把握能力，通过衣饰与环境的描写，将时代社会的变化在物上、在空间的描写上生动具体地表现出来。《金锁记》中凤箫与小双关于下江衣着的议论、前后两次婚礼的叙述、家庭中的摆设的描写，将地域差异、时代特征以及姜家的衰败都作了含蓄的表现。这些描写不仅仅是环境描写，它们本身已经成为一种有意味的形式，透露出浓浓的文化意蕴。

张爱玲自小一方面受到中国古典文学及传统文化的熏染，另一方面又就学于教会学校，较早地受到了西方现代文化的教育，从而形成了她独特的文学素质。她的小说既有传统小说叙事套路的痕迹，又带有"现代派"味道，诸如注重写人物意识的流动、注意暗示与象征、善用联想，特别是对人物病态心理的描写与揭示等等，都显示出这一特点。张爱玲的小说具有雅俗融合的特征，也即所谓"新旧文学界的糅合，新旧意境的交错"①。从所写生活看，她对于人生之世俗层面的饮食男女、衣食住行投以极大的关注，同时对于人物的深层意识、人性予以剖析；从叙事看，张爱玲的小说大抵是讲述一个娓娓动听的故事，故事结构完整，但又与传统小说大异其趣，它们不仅仅是传奇，她的故事是以人、以人性的探索（他们的人生与情欲、嫉妒、虚荣、疯狂）为中心的，情欲的变化，情欲与环境的关系，人物意识的流动，叙事中声、色、动作的描写与人物心理展示的结合，呈现出现代小说的特征。

张爱玲小说中具有繁复、丰富的意象。张爱玲的意象具有鲜明的都市特征。她曾说过："生长在都市文化中的人，总是先看海的图画，后看见海；先读到爱情小说，后知道爱；我们对于生活的体验往往是第二轮的，借助于人为

① 谭正璧：《当代女作家小说选·叙言》，上海太平书局1944年版。

的戏剧，因此在生活与生活的戏剧化之间很难划清界限。"[①] "第一次看见香港的海的时候，联想到明信片上一抹色的死蓝的海"[②]。这生动地说明了她作为一个出生于都市中人的感觉、联想习惯。自然成了本体，人工物品成了喻体，自然人工化，环境物品化，世界装饰化。比如"天完全黑了，整个世界像一张灰色的圣诞卡，一切都是影影绰绰"。这种独特的意象，带来了张爱玲小说独特的风貌。

由于张爱玲的思想背离于时代发展的主潮，必然影响其小说创作的思想倾向和审美价值。1949年中华人民共和国成立。张爱玲于1952年移居香港并供职于香港美国新闻处。这期间她为《今日世界》杂志写的两部长篇小说《秧歌》、《赤地之恋》，是十分露骨的反共作品。如柯灵所说：从艺术上看，这两部小说也是"坏作品"，其"致命伤在于虚假，描写的人、事、情、景，全都似是而非，文字也失去了作者原有的光彩。""海外有些评论家……赞得如一朵花，醉翁之意不在酒。"[③]

此外，40年代出现的被称为"现代罗曼司"的是指以徐订和无名氏为代表的都市大众传奇小说，这类小说往往以时髦趣味和媚俗效果为目的，在大众化中又见现代性色彩，以传奇化情节，男女性情结和异域情调见长。徐訏有《鬼恋》、《吉普赛的诱惑》、《精神病患者的悲歌》等小说。《风萧萧》于1943年连载于《扫荡报》，很快风靡大后方，文坛也因此而称1943年为"徐訏年"。《风萧萧》写"我"由结识史蒂芬医生而认识白苹、梅瀛子、海伦三位女性，由此展开富有传奇性的感情纠葛与人生际遇，至后半部则又由爱情传奇转为间谍传奇，将浪漫情感生活与惊险刺激的间谍生活纠结在一起描写，这是作者浪漫心态的另一面。徐訏被称为中国现代小说界最善于编织故事的人。富有生动性和传奇性的缠绵、奇特的故事，是徐訏小说艺术魅力的一个重要因素。他到香港后又有长篇小说《江湖行》、《时与光》等问世。1943年底，无名氏（卜乃夫）在报纸连载长篇小说《北极艳遇》（单行本出版时名《北极风情画》），1944年，无名氏的又一浪漫言情长篇《塔里的女人》问世。这两部小说"以新奇艳丽的书名，风流倜傥的爱情故事，跌宕多姿的人际悲欢，以及迷乱苍茫的哲理思索"[④]，显示出无名氏的独特魅力。"在徐訏展示西歌的柔情，晃动着若隐若现的梅里美的倩丽的影子之时，无名氏从抒写北国的强悍开始，呼唤着一个惨痛欲绝的灵魂，闪动着乍明乍暗的陀思妥耶夫斯基的悲戚面容。"[⑤] 无

① 张爱玲：《童言无忌》，《张爱玲文集》第4卷，第92～93页，安徽文艺出版社1992年版。
② 张爱玲：《走！走到楼上去!》，《张爱玲文集》第4卷，第76页，安徽文艺出版社1992年版。
③ 柯灵：《遥寄张爱玲》，《张爱玲文集》第4卷，第441页，安徽文艺出版社1992年版。
④ 杨义：《中国现代小说史》第三卷，第501页，人民文学出版社1986年版。
⑤ 杨义：《中国现代小说史》第三卷，第501页，人民文学出版社1986年版。

名氏描述浪漫艳情故事，致力于追求情感的深度、灵魂的深度与爱的境界，论者指出，这“体现在《北极风情画》中是刚烈，体现在《塔里的女人》中则蕴蓄了更多曲折委婉和压抑，理智与情感的矛盾，单纯与世故的冲突，任性与真挚的混杂。热烈不是一览无余，忧郁仍有火热激情。”[①] 在男女主人公忍受的煎熬中让读者体味到爱情的浪漫、委婉、雅丽。两书立即风靡青年界。近50年来，两书各销百万册以上，达五百余版。无名氏后来以十五年时间完成的《无名书稿》包括《野兽、野兽、野兽》、《海艳》、《金色的蛇夜》、《死的岩层》、《开放在星云以外》和《创世纪大菩提》，其主要部分写于50年代、60年代，当时无法出版，直至80年代由台湾远景出版公司全部出版。《无名书稿》塑造了一个浮士德式的人物——印蒂，从而为20世纪中国文学史提供了一个新的主题和人物形象。

第七节　现代通俗小说与张恨水

现代通俗小说一时还很难明确界定，大致说来是有别于新文学作家小说的一种文学样式。相对而言，从文学观念方面看，现代通俗小说的政治功利性要弱些，商业目的性要强些；从趣味上说，现代通俗小说更倾向于消遣、娱乐、游戏；从创作方法上讲，现代通俗小说更有明显的古典小说特征，模式化、程式化的倾向比较突出。

在小说领域，新文学产生以前，通俗小说曾是“正宗”。创作队伍和作品颇为壮观。清朝以降的讽刺小说、人情小说、狭邪小说、侠义小说及公案、谴责小说（或拟古派、讽刺派、人情派、侠义派）[②] 等小说类型，为现代通俗小说的发展铺就了平坦的大道。现代通俗小说常见的几种类型诸如社会小说、言情小说、武侠小说、历史小说等都基本上是对旧的传统小说的继承、延续和拓展。现代通俗小说领域几乎很少存在传统与现代的对立困惑。

新文学的异军突起，使得现代通俗小说在应战中不得不调整自己的步伐。几乎与胡适等人大力倡导白话文同步，由包天笑主编的《小说画报》就在“例言”中宣称：“小说以白话为正宗，本杂志全用白话体，取其雅俗共赏，凡闺秀学生商界工人无不咸宜。”[③] 在“短引”中，包天笑也得出了胡适式的结论：“文学进化之道必由古语文学变而为俗语之文学。”[④]

---

① 汪应果、赵江滨：《无名氏传奇》，第88页，上海文艺出版社1998年版。

② 采用鲁迅《中国小说史略》中的小说分类。

③ 《小说画报》第1号，1917年1月。

④ 《小说画报》第1号，1917年1月。

文学研究会的"宣言"和《小说月报》的全面"革新"，是新文学对通俗文学的公开挑战和对垒。茅盾把"游戏的消遣的金钱主义的文学观念"视为通俗文学在"思想上的一个最大错误"（《自然主义与中国现代小说》），郑振铎则把消闲的、鸳鸯蝴蝶派的通俗文学作品看成是"冷血的产品"（《血和泪的文学》）。其后的"创造社"对《礼拜六》、《晶报》一流的东西，也嗤之以鼻，一如成仿吾的毫不留情："我们一方面要与全国的同志们建设我们的新文学，一方面对于我们前面的妖魔也应当援助同志们，不惜白兵的猛击。这丑恶的妖群，固然不免可惜了我们很贵重的弹药。然而，他们的横奔，是时代的污点，是时代的奇辱，时代要求我们把他的污点揩了，把他的奇辱雪了。朋友们！请来同我们更往前方追击，把他们的战线一条条的夺了，把他们由地球上扫除了罢！"[①]

面对新文学作家的挑战与批判，通俗小说界开始建构攻守的堤防。1922年8月，范烟桥、赵眠云、郑逸梅、顾明道、范君博、屠守拙、孙纪于、姚苏凤、范菊高等9人，在苏州留园成立星社。星社虽没有正式的宣言书和严密的组织法，但日后却逐渐壮大。到1932年时，已有36人。周瘦鹃、程小青、程瞻庐、严独鹤、徐卓呆、江红蕉等人也加入了这个团体。到1937年，陆续加盟的人已达68人。包天笑、姚民哀、赵苕狂、张枕绿、陆澹庵、施济群、陈蝶衣等人也成了社员。抗战爆发后，星社星散。在中国现代文学史上，作为文学社团，它的支撑时间可说是最长的，从中可见它的集团凝聚力。在它十周年纪念之际，范烟桥在《星社十年》一文中流露了他们的心迹："……我们三十六天罡，有何作为？有何贡献？实在恧于落笔。我们应当自励，虽不能像梁山上朋友横行诸郡，也得分文坛一席地来掉臂游行。"[②] 可见星社同仁在新文学界猛烈批判之下，并没有完全失却自信和抗争。

在组建社团的同时，通俗小说界也纷纷拓展他们的阵地。在《小说月报》被新文学界接编前后，《礼拜六》翻新，《游戏新报》、《小说日报》、《星期》、《半月》、《红》、《笑》、《快活》、《长青》、《小说世界》等报刊杂志纷纷出版发行，通俗小说界呈现一派繁荣景象。

通俗小说界也力图在理论上寻找自己的立足地。他们首先指摘革新后的《小说月报》算不上是什么创作："海上某大书店出的一种小说杂志，从前很有点价值。今年忽然也新起来了，内容重要的就是新的创作。所谓创作呢，文法学外国的样，圈点学外国的样，款式学外国的样，甚而连纪年也用的是西历一

---

① 成仿吾：《编辑余谈》，《创造季刊》第1卷第3期，1922年10月。

② 范烟桥：《星社十年》，《珊瑚》第8号。

千九百二十一年。它还要老着脸皮，说是创作。难道学了外国，就算创作吗?"[①] 其次，他们也指责新文学的猛烈批判是"党同伐异"和"村妪骂街"："如今所见的批评家，不是一个什么文学会或是什么文学社里的'作誉颂文者'，就是专为一党一会里的作品'作注脚者'，专为具同党同会里的分子'作捧场者'。所以，这些名为批评家眼光专注在同党同会里的作品上。对于形式不同的与异党的创作，简直是个故犯的盲子。他们既执着成见，不肯细读，又秉着牢不可破的谬想，闭着眼乱骂。所以，他们的批评文学，并不是公平无偏的指导的评语，乃是他们成见谬想乱骂的结晶。他们在一方面是作誉颂文者、作注脚者、作捧场者，在一方面又兼做骂街的村妪。"[②] 与此同时，他们也以其人之道还治其人之身，回敬新文学的"创造自由"论："小说既没有什么新旧，也原无什么主义。而现在有些不彻底的批评家，徒以形式上的不同，专骂不用新式标点的小说为恶劣下等，没有主义。一方面则竭力批评、颂扬、赞美、恭维同其党类的小说为最高尚的小说，有主义的小说。他们专事攻击异党的小说，谩骂异党的作者，明明是藐视作者的个性和创造自由了。而自己一党的小说被人家攻击，被人家指出缺点和不通之处时，却又大书特书道：'我相信创造的自由，该得尊重，但我尤其相信要尊重自己的创造自由，先须尊重别人的创造自由。'（见《小说月报》13 卷第 9 号）我不明白他们为什么只知尊重自己（不如说同党）的创造自由，而不先尊重别人的创造自由呢？难道说只有他们同党的创造自由，该得尊重么?"[③]

实际上，在应战中，通俗小说并没能树立起自己的理论大旗，并没能超越已有的对文学的认识水平。"游戏"、"消闲"、"世俗"是他们固守的天地，他们走不出这个精神世界。直到 1949 年写回忆录，现代通俗小说的代表性作家张恨水还是抱定这样的看法："中国的小说，还很难脱掉消闲的作用。除了极少数的作家，一篇之出，有他的用意。此外大多数的人，决不能打肿了脸装胖子，而说他的小说，是能负得起文艺所给予的使命的。"[④]由此可见，现代通俗小说并不像新文学那样急速多变，时时更新，责任感、使命感强。

现代通俗小说当然也不是一成不变的，也经历了几个阶段的变化。1912 年，徐枕亚《玉梨魂》出版，风靡一时，先后销量竟达数十万册。随后的《雪鸿泪史》、《余之妻》、《双鬟记》等也很畅销。这是个言情的时代。吴双热的《孽冤镜》、《兰娘哀史》，李定夷的《霣玉怨》、天虚我生（陈蝶仙）的《玉田

---

① 寒云：《辟创作》，《晶报》1921 年 7 月 30 日。

② 张舍我：《批评小说》，《最小》第 5 号。

③ 张舍我：《创造自由》，《最小》第 6 号。

④ 张恨水：《写作生涯回忆》，《张恨水研究资料》（张占国、魏守忠编），天津人民出版社 1986 年版。

恨史》等也使读者倾倒一时。“卅六鸳鸯同命鸟，一双蝴蝶可怜虫”成了读者的口头禅，“画蝴蝶于罗裙，认鸳鸯于坠瓦”成了作家创作的最佳兴奋点。以前被人们称为“鸳鸯蝴蝶派”的，应该适用于这个时代的专以建构“鸳鸯蝴蝶”式的“言情世界”的作家。

以《小说月报》全面革新为标志，现代通俗小说跨人了20年代初期到30年代中期的发展成熟期。这一时期，现代通俗小说创作与新文学的创作并驾齐驱，双方在不同的读者群获得了稳定的地位，取得丰硕的成果。这一时期同时也是现代通俗小说全面发展期，多种类型的创作都有成熟的具有代表性的作家作品，言情类小说作家有周瘦鹃、刘云若等，武侠类小说作家有平江不肖生、朱贞木、白羽、王度庐、还珠楼主等，社会类小说作家有包天笑、李涵秋、毕倚虹等，侦探类小说作家有程小青、孙了红等，历史类小说作家有蔡东藩、许啸天等。

1936年10月，以鲁迅、郭沫若、茅盾等领衔的文艺界各方面代表人士共20人共同签署了《文艺界同人为团结御侮与言论自由宣言》。通俗小说代表作家包天笑、周瘦鹃也列名其中。以此为标志，通俗文学为新文学界所接纳并获得高度评价，新文学创作有意识地借鉴通俗小说的创作手法和经验（如老舍、赵树理等），文学的雅俗竞争渐渐演变成雅俗合作。30年代末到40年代，雅俗文学渐趋合流。

张恨水可以称得上是中国现代通俗小说史上的集大成作家。

张恨水（1895～1967），原名张心远，出生在江西广信一个小官吏家庭。原籍安徽潜山，其父是江西景德镇的一个税务官。这个家庭至少也称得上个小康水平。1901年，张恨水即人景德镇一家私塾。念的是《三字经》、《百家姓》、《千字文》。随后，还念过“四书五经”、《左传》。面能吸引他的倒是《红楼梦》、《三国演义》之类的书。《千家诗》也使他念得“莫名其妙的有味”。十三四岁时，张恨水就跌进小说圈，“着了魔”。于是，自己动手布置了一间“书房”，上得楼去，“用小铜炉焚好一炉香，就作起斗方小名士来。这个毒，是《聊斋》和《红楼梦》给我的。《野叟曝言》也给了我一些影响”[①]。这时的张恨水，用他日后的话来说，就是“专爱风流才子高人隐士的行为”[②]。15岁时，张恨水进了学堂，接受了一些新教育。校长是个维新人物，教书时，常讥笑守旧分子，抨击满清政府的腐败。张恨水受到了很大的刺激。于是，他也“极力向新的路上走”。而这“新”的倾向，无非就是“除了小说，也买些新书看，”《经世文编》、《新议论策选》之类面已。当然，上海新出版的报纸也给了他思

① 张恨水：《写作生涯回忆》，《张恨水研究资料》。

② 张恨水：《写作生涯回忆》，《张恨水研究资料》。

想上的触动，但没带来根本性的改观。他嗜好依旧，读小说，把玩那风花雪月式的词章，难怪他日后自称是个“礼拜六的胚子”。16岁时，他开始尝试通俗小说创作。1912年，年仅17岁的张恨水想到英国留学，而他的父亲恰在此时去世，“家里立刻变穷了”。他母亲带着子女回到安徽潜山老家，靠数亩薄田过活。他自称这是他“终身大悲剧”。

随后，生活的贫困，使得在苏州蒙藏垦殖学校就读的张恨水不得不想办法“自找出路”。1913年《小说月报》的征稿启事上，注明每千字3元。于是，18岁的张恨水在三天工夫里，赶写了《旧新娘》、《桃花劫》两篇通俗小说，寄到商务印书馆《小说月报》编辑部，这是他第一次投稿。虽然后来并没有刊载出来，但却得到编者恽铁樵的赞扬和鼓励。这年，他还“模仿《花月痕》的套子”，开始创作第一部章回体长篇白话小说《青衫泪》，共写了17回。但最终“觉得这小说太不够水准，自己加以放弃了”[①]。

1914年，张恨水实习英文不成，就去汉口为某小报补白，入文明剧团演戏。然而，贫病交加的张恨水适应不了漂泊流浪者的生活，不得不重返故里，钻进自己营构的“黄土书屋”，自学自修起来，成果是文言中篇小说《紫玉成烟》在芜湖《皖江日报》上刊载。1918年，张恨水经人推荐到《皖江日报》任总编辑。长篇小说《南园相思谱》随后在该报副刊上连载。

1924年，张恨水接编《世界晚报》副刊《夜光》。在这前后，张恨水的第一部有影响的长篇小说《春明外史》在该副刊上连载。他开始真正踏上通俗文学的创作之路。随后，一发不可收，一生竟创作一百多部中长篇通俗小说，发表的文字超过二千万。其代表作有《春明外史》、《金粉世家》、《啼笑因缘》、《八十一梦》等。

《春明外史》1924年4月12日起在《世界晚报》上连载，直到1929年1月24日才收尾。1930年由上海世界书局出版单行本。小说以才子佳人的爱情故事为贯穿的线索，将20年代北京社会的上自总理大帅下至嫖客妓女各色人等串在一起，形成了一个松散性的单珠连结的建构方式。中心情节是才子杨杏园与雏妓梨云一见倾心，但一场好姻缘随美人的香消玉殒而化为一缕烟尘。日后，杨杏园又爱上虽出身大家庭却因非正出而飘零的李冬青，柳荫花下，一双蝴蝶，一对鸳鸯，才子佳人心心相印。但李冬青因先天的疾病不能和杨杏园结合，就荐史科莲以代己，想促成杨史婚姻。这无疑是套用徐枕亚《玉梨魂》中的情节。结局是杨杏园始终恋着李冬青，史科莲只得怅然离开北京，从此，杨杏园心灰意冷，一心学佛。等到李冬青来看望时，杨杏园早已圆寂了。

张恨水在《写作生涯回忆》中曾说过：“《春明外史》的人物，不可讳言

① 张恨水：《写作生涯回忆》，《张恨水研究资料》。

的，是当时社会上一群人影。但只是一群人影，决不是原班人马。这有个极好的证明。例如，主角杨杏园这人，人家都说是我自写。可是，书中的杨杏园死了，到现在我还健在。宇宙没有死人能写自传的。”杨杏园并非等同于作者本人，是真实的；但杨杏园和作者之间“惊人的相似”，也是真实的。尤其是在精神气质上更是一脉相承。这一点张恨水本人似乎也不否认：“《春明外史》主干人物，仍然带着我少年时代的才子佳人气，少有革命精神（有也很薄弱）。”[①]

杨杏园是客居北京的皖中才子，是在新与旧之间寻求两栖居中的过渡人物。他为人正直诚恳，老成持重，置身于“首善之区”这个污浊黑暗的环境中，出污泥而不染，决不愿与这个肮脏黑暗的社会同流合污。但仅仅是坚守一己的清白而已。而与这个不合理的环境抗争，非杨杏园这个“过渡人物”所敢为和能为。他的处世哲学是忍耐。杨杏园所处的是新旧势力和思想急剧冲突交战的20年代，新与旧的不可调和与不可折中，使得人们无法回避这“二难选择”。而杨杏园却轻松地完成了自己的抉择，他只想在新与旧之间寻一条不新不旧、亦新亦旧的“中间道路”。他对理想的婚姻的追求是“新旧得兼”，而对时代反传统的新潮流的最大不满，也就在于新潮流不符合这“新旧掺半”的中间标准，“解放过度”的事物显然不会得到杨杏园的首肯。而最终在这灾难深重的不合理世道上，环境的迫压，情场的失意，杨杏园在古卷青灯下学佛得道，大彻大悟：“五侯蝼蚁各空回，到此乾坤万事灰。今日饱尝人意味，他生虽有莫重来。”于是，圆寂成了杨杏园解脱的最佳方式。这实质上是两重人格最终破产的结果。

张恨水在《〈春明外史〉续序》中断言：“信夫，天下之事有相对而无绝对的也”。因而，《春明外史》也是“乐与戚各半焉。”作家这样形容自己写作过程中的内心体验：“或曾欣欣然有若帝王加冕之庄焉，或曾戚戚然有若死囚待决之悲焉，亦有若释家所谓无声无色嗅味触法，木然无动，而不知身所在焉。”从中我们可以窥见作者与《春明外史》中人物同呼吸共命运的心律。

《春明外史》以报人的眼光，揭示了20年代中国社会政界、军界、学界以至娱乐圈等社会各阶层的种种丑恶污浊的怪现状。小说在言情的同时，也渗透着社会讽刺的特点。因而，有人认为，《春明外史》“大体上，这是以《二十年目睹之怪现状》为蓝本的一部谴责性小说”[②]。但实际上，《春明外史》充其量也不过是社会言情小说，张恨水走的是“鸳鸯蝴蝶”派的创作路子，而非晚清谴责小说的途径。

---

① 张恨水：《写作生涯回忆》，《张恨水研究资料》。

② 张友鸾：《章回小说大家张恨水》，《张恨水研究资料》。

《金粉世家》连载于1927年2月至1932年5月的《世界日报》副刊《明珠》上，1933年由上海世界书局出版单行本。小说以巨宦之子金燕西与平民之女冷清秋的相爱——结婚——离异的人生悲剧为主线，展现了一个"香消了六朝金粉"的豪门贵族的盛衰史。小说写了国务总理金铨及其四子四女的配偶外遇，下及男仆使女凡三四十人的显赫华贵的庞大家庭，外及他们的姻亲女友、政客军阀、坤角妓女，形成一个枝叶婆娑、盘根错节的社会伦理关系网络，并揭示他们在树倒猢狲散之后的凄凉景象。

在《金粉世家》中，张恨水把豪门贵族的成员划为两类。一类是以金铨为代表的创业者，一类是以金氏四兄弟（金凤举、金鹤荪、金鹏振、金燕西）为代表的败家子。对前者作者也有揭露和讽刺，但主要还是宽容、袒护甚或美化居多。对后者则一律视为纨袴子弟，对他们寄生的腐朽没落的生活予以尖锐的讽刺和批判。在这里，豪门贵族的兴衰被理解成败家子单方的品德和行为所致。因而，《金粉世家》虽然多少"揭示了宗法家族亲子承续荫蔽所造成的子辈依赖性的危机，揭示了由'大树底下好乘凉'到'树倒猢狲散'的家庭衰落过程，揭示了'君子之泽，五世而斩'的严峻法则"，[1] 但缺少时代的深刻性。

冷清秋是《金粉世家》中着力刻画的一个主要人物，并且是作家理想中的人物。她美丽清高，才学出众，忍辱负重，淡泊自甘，洁身自好。她虽然多少有点虚荣心，但随后就理性清醒地认识到了这点。在金燕西要准备抛弃她另娶军阀之妹白秀珠时，冷清秋显示了人格的坚强："我为尊重我自己的人格起见，我也不能再向他求妥协，成一个寄生虫。我自信凭我的能耐，还可以找碗饭，纵然找不到饭吃，饿死我也愿意。"冷清秋多次谈到自己悲剧的教训："归根结底，还是齐大非偶那四个字，是自己最近这大半年来的错误。"一个带有很深刻的社会内涵的个人命运的悲剧，作者仅仅在"齐大非偶"的层面上作了世俗的理解，这是通俗小说的常情常理。有研究者认为，"《金粉世家》如果不是章回小说，而用的现代语法，它就是《家》；如果不是小说，而且写成戏剧，它就是《雷雨》。"这只能说是"阿私所好的偏见"。《金粉世家》在思想的深刻性上是无法与《家》、《雷雨》相比的。

《金粉世家》深受《红楼梦》的影响。它曾被誉为"民国《红楼梦》"："承继着《红楼梦》的人情恋爱小说，在小说史上我们看见《绘芳图》、《青楼梦》……等等的名字，则我们应该高兴地说，我们的民国《红楼梦》——《金粉世家》成熟的程度其实远在它的这些前辈之上。《金粉世家》有一个近于贾府的金总理大宅，一个摩登林黛玉冷清秋，一个时装贾宝玉金燕西，其他贾母、贾

① 杨义：《中国现代小说史》（第三卷），人民文学出版社1986年版。

政、贾琏、王熙凤、迎春、探春、惜春诸人，可以说应有尽有。这些人物被穿上了时代的新装，我们并不觉得有勉强之处，原因是他写着世家子弟的庸俗、自私、放荡、奢华，种种特点，和一个大家庭的树倒猢狲散，而趋于崩溃，无一不是当前现实的题材，当前真正的紧要问题。作者张恨水，在描写人物个性的细腻及布局的精密上是做得绰绰有余的。作者所有作品中也惟有这部是用了心血的精心杰作。"①

《金粉世家》从结构布局、人物心理分析、白描手法、细节描写等，都有很深的《红楼梦》的影子在。不过，日后张恨水对自己的创作有较为清醒的估价："有人说，《金粉世家》是当时的《红楼梦》，这自是估价太高。我也没有那样狂妄，去拟这不朽之作。而取径也各有不同。《红楼梦》虽和许多人作传，而作者的重点，却是在几个主角。而我写《金粉世家》，却是把重点放在这个家上，主角只是作个全文贯穿的人物而已。就全文命意说，我知道没有对旧家庭采取革命的手腕。"②

因为小说重点放在家族，所以《金粉世家》虽与《春明外史》同属社会—言情小说，但前者带有更多的社会性，而后者则带有更重的言情性。其实，就现代通俗小说的范畴而言，《春明外史》走的是徐枕亚《玉梨魂》的创作路子，才子佳人为主，社会写实为辅；而《金粉世家》走的是李涵秋《广陵潮》的创作路子，社会性压倒言情性。

《啼笑因缘》连载于1930年3月至11月上海《新闻报》副刊《快活林》，1931年12月由上海三友书社出版单行本。"在《啼笑因缘》刊登在《快活林》之第一日起，便引起了无数读者的欢迎了：至今虽登完，这种欢迎的热度，始终没有减退，一时文坛中竟有'《啼笑因缘》迷'的口号，一部小说，能使阅读者对于它发生迷恋，这在近人著作中，实在可以说是创造小说界的新纪录。"③

《啼笑因缘》的故事情节大致如下：在北京游学的青年樊家树，先后结识侠客关寿峰父女和卖艺女沈凤喜。樊家树对沈凤喜一见倾心，关寿峰的女儿秀姑爱上了樊家树，而樊家树的表兄嫂却一心想撮合他与财政部长何廉的独女何丽娜的婚事。于是，樊家树陷入了与沈凤喜、关秀姑、何丽娜三人之间的多角恋爱网中。樊家树南下探母回京后，沈凤喜经不住军阀刘国柱的诱骗，成了刘府的太太。秀姑为了成全樊家树能见上沈凤喜一面的心愿，去刘府做帮工，促成樊沈相会。樊沈两人虽再度寻盟旧地，但情感的裂痕却再也无法弥合。刘将

① 徐文滢：《民国以来的章回小说》，《万象》第1卷第6期，1941年12月。
② 张恨水：《写作生涯回忆》。
③ 严独鹤：《〈啼笑因缘〉序言》，《张恨水研究资料》。

军得知樊沈约会，便愤怒地将沈凤喜毒打成疯。刘见秀姑青春貌美，一心想占有她。秀姑将计就计，洞房花烛夜，刺杀了刘将军后逃之夭夭。刘被刺，北京城风声鹤唳。樊家树为暂避风声，去天津探望叔父，巧遇何丽娜。叔父力劝樊何婚事，樊家树不答应，何丽娜负气出走，不知去向。樊家树想重新回到学校生活，途中遇暴徒绑票，关寿峰、秀姑及时赶到，解救了他。在关氏父女的精心策划下，樊家树与何丽娜终结百年之好。

《啼笑因缘》的故事核心还是张恨水擅长的言情，但它不仅糅合了社会内容，同时也带上了武侠的招数。因而《啼笑因缘》几乎囊括了通俗小说所有的套路，使它成为一个兼容并包的小说样式库。按照张恨水的理解，在他创作《啼笑因缘》前后，“上海洋章回小说，走着两条路子，一条是肉感的，一条是武侠而神怪的”。而他自以为“《啼笑因缘》完全和这两种不同”[1]。而实际上，《啼笑因缘》与当时流行的通俗小说的不同，只不过是不属于单纯的某一通俗小说样式，而是社会—言情—武侠小说。

《啼笑因缘》富于社会批判的色彩。小说对军阀的强横霸道、穷奢极欲的丑恶面目的展示，以沈凤喜作为一个社会底层的小人物悲剧命运的描写，对豪门小姐何丽娜畸形时髦畸形生活的展现，都多少显示出社会批判的意味。《啼笑因缘》对老北京的天坛、先农坛、什刹海、北海、西山等地的风俗景观多方面的描绘，具有较高的民俗学价值。

《啼笑因缘》在艺术上还比较注重人物心理的细致分析和白描手法的运用，这是张恨水创作最为得心应手的地方。《啼笑因缘》的结构布局也特别讲究，严独鹤曾这样评价：“全书廿二回，一气呵成，没一处松懈，没一处散乱，更没有一处自相矛盾，这就是在结构布局方面很费了一番心力，也可以说，著作方法特别精彩。此外，还有两种特殊的优点：(一）暗示，如凤喜之爱羡虚荣，在第五回上学以后要樊家树购买自来水笔、眼镜，已有了暗示。(二）虚写，第十二回凤喜还珠却惠以后，沈三玄分明与刘将军方面协谋坑陷凤喜，而书中却不着一语，只有警察调查户口时，沈三玄抢着报明是唱大鼓的，这一点略露其意，而读者自然明白。第廿二回关寿峰对樊家树说：‘可惜我对你两分心力只尽了一分。’只此一语，便知关氏父女不仅欲使樊家树与何丽娜结合，并欲使凤喜与家树亦重圆旧好。”[2]

《八十一梦》连载于1939年12月至1941年4月重庆《新民报》副刊《最后关头》，1943年9月由重庆新民报社出版单行本。小说虽然号称“八十一梦”，但实际上除了《楔子》、《尾声》外，作者只写了十四个梦。作者在楔子

① 张恨水：《写作生涯回忆》。

② 侯榕生：《简谈张恨水先生的初期作品》，《张恨水研究资料》。

中有所交代，云小说原稿因沾了点油星，“刺激了老鼠的特殊嗅觉器官”，乘着天黑，老鼠钻进故纸堆“磨勘”一番，书稿大遭蹂躏。作者随后感慨云，“耗子大王虽有始皇之威，而我也就是伏生之未死，还能拿出《尚书》余烬呢。好在所记的八十一梦是梦梦自告段落，纵然失落了中间许多篇，与各个梦里的故事无碍”。这是小说家言，却也暗示着小说触犯了时忌，为当局者所不容。

《八十一梦》以犀利的锋芒批判了社会的黑暗，作者以梦的形式，来建构小说。张恨水曾这样“夫子自道”：“……我使出了中国文人的老套，‘寓言十九托之于梦’。……既是梦，就不嫌荒唐，我就放开手来，将神仙鬼物，一齐写在书里。书中的主人翁，就是我。我作一个梦，写一个梦，各梦自成一段，互不相涉，免了做社会小说那种硬性熔化许多故事于一炉的办法。这很偷巧，而看的人也很干脆的得一个印象。大概书里的《天堂之游》、《我是孙悟空》几篇，最能引起读者的共鸣。……事过境迁，《八十一梦》无可足称。倒是我写的那种手法，自信另创一格。”[①] 其实，以梦境的方式来建构小说，也非张恨水首创，唐人传奇《枕中记》、《南柯梦》和近代小说《镜花缘》等作品都以梦的形式展开故事情节。张恨水显然从这些作品中吸取了艺术的营养。

《八十一梦》曾被当时人誉之为“一切杰作中的杰作”。有研究者也认为：“这是继张天翼《鬼土日记》、老舍《猫城记》、王任叔《证章》之后，现代文学史上的一部奇书。它表明作家已同一批优秀的新文学家一道，对民族命运、社会阴影进行慧眼独具的省察和沉思。”[②] 这些评价未免过誉。其实，《八十一梦》的创作无非显示出张恨水的通俗小说又重新回到了20年代创作老路。《八十一梦》在技巧华丽的外表下，实则故事与人物简单排列组合，浮光掠影，缺少精心的小说结构布局，《啼笑因缘》的严谨紧凑精巧不见了，充其量不过是舍弃了言情、增强了谴责的《春明外史》。

张恨水时常给自己“加油”：“我不能光写而不加油，因之在登床以后，我又必拥被看一两点钟书。看的书很杂，文艺的，哲学的，社会科学的，我都看看。我所以不被时代抛弃得太远，就是这点加油工作不错”[③]。20年代、30年代，他担心自己落伍于时代，不断企图超越自己。40年代，他已不再把文学仅仅视为谋生的手段，而是与新文学作家一样具有强烈的责任感、使命感：“我们这部分中年文艺人，度着中国一个遥远的过渡时代，不客气的说，我们所学，未达到我们的企望。我们无疑的，肩着两份重担，一份承接着先人遗

① 张恨水：《写作生涯回忆·八十一梦》。
② 杨义：《中国现代小说史》(第三卷)。
③ 张恨水：《写作生涯回忆·加油》。

产，固有文化，一份是接受西洋文明。而这两份重担，必须使它交流，以产生合乎我们祖国翻身中的文艺新产品。"[①]

然而，真正的“文艺新产品”并没有在张恨水的笔下出现。他坚守自家的创作天地，一如他当年坚守自家的小书屋：“我觉得章回小说，不尽是可遗弃的东西，不然，红楼水浒，何以成为世界名著呢？自然，章回小说有其缺点存在，但这个缺点，不是无可挽救的（挽救的当然不是我）；而新派小说，虽一切前进，而文法上的组织，非习惯读中国书，说中国话的普通民众所接受。正如雅颂之诗，高则高矣，美则美矣，而匹夫匹妇对之莫名其妙，我们没有理由遗弃这一班人，也无法把西洋文法组织的文字，硬灌入这一班人的脑袋，窃不自量，我愿为这班人工作。有人说，中国章回小说，浩如烟海，尽够这班人享受的了，何劳你再去多事，但这有两个问题：那浩如烟海的东西，他不是现代的反映，那班人需要一点写现代事物的小说，他们从何觅取呢？大家若都鄙弃章回小说而不为，让这班人永远去看侠客口中吐白光，才子中状元，佳人后花园私订终身的故事。拿笔杆的人，似乎要负一点责任。”[②] 张恨水就是为“负一点责任”，一生也没走出传统章回小说的窠臼。

① 张恨水：《郭沫若·洪深都五十了》，重庆《新民报》1943年1月5日。

② 张恨水：《总答谢——并自我检讨》，重庆《新民报》1944年5月20日。

第十九章　40年代新诗

第一节　40年代新诗概述

中国新诗经过几代诗人20多年的艰苦探索，到了40年代进入了成熟的季节，在民族历史和现实的土壤中深深扎根，在多样化的艺术融合中找到了发展现代民族诗歌的道路。

1937年七七事变后，全国人民奋起抗日。民族的危亡也震撼了一代诗人的心灵，他们和全国人民一道积极投身到火热的抗日救亡与民族解放运动中去。30年代各流派对峙的局面陡然消失，为民族解放而歌几乎成为所有诗人乃至所有作家的共同信念。不但像郭沫若这样在五四前后登上诗坛的著名诗人，唱出了新的“战声”，就是原来的一些小说家，如茅盾、巴金、老舍等，也写出了一些反映全民抗战的诗篇。一些在30年代初期出现在诗坛的年轻诗人，如艾青、田间、柯仲平等迅速成长起来，成为抗战诗歌阵地上的先锋和主将。在抗战前期短短的几年中，出现了大量抗战诗歌。这一时期的诗歌表现出共同的时代特征，也反映出共同的历史局限。作品多以爱国主义为主题，表现抗战初期昂奋的民族情绪和时代气氛。抒情的方式大多是宣言式的战斗呐喊，同时加人了大量的议论。这适应了现实性、战斗性的时代要求，容易产生鼓动性效果，却难免空乏，失去了诗歌应有的审美效果。

为了适应诗歌宣传抗日的大众化需要，一些诗在形式和语言上作了新的尝试。各类诗歌作品多以短诗为主，这是抗战初期诗歌创作的特色之一。1938年前后，在武汉、重庆等地兴起了朗诵诗运动的热潮。《时调》、《新时代》、《五月》等刊物及《大公报》都发表朗诵诗。高兰是本时期国统区诗歌朗诵运动的主要推动者和主要作者，他的《我的家在黑龙江》、《哭亡女苏菲》等诗，不仅采用了自由的形式，而且融进了戏剧中抒情独白的某些特点，深受人们的欢迎。光未然以写作朗诵诗和歌词见长。他的《黄河大合唱》组诗，是名副其

实的民族史诗。民族的形象、民族的命运和民族的感情与意志在其中得到了强有力的表现。全诗雄健磅礴，深沉浑厚，具有震撼人心的艺术感染力。此外，中国诗歌会的资深诗人王亚平和蒲风等在本时期的创作也有较大进展。在国统区掀起朗诵诗运动的同时，解放区开展了轰轰烈烈的街头诗运动，并成立战鼓社等。街头诗是通俗易懂、短小精悍、押韵顺口、易写易诵的政治鼓动诗。田间、柯仲平、光未然等于 1938 年 8 月 7 日在延安发动了“街头诗运动日”，这一天延安的大街小巷写满了街头诗。后来街头诗运动推广到各抗日民主根据地，到处都可以看到诗人和人民群众自己写的街头诗。“朗诵诗运动”和“街头诗运动”推动了新诗形式与语言向通俗化、散文化方向发展，使自由诗体再次崛起。

田间（1916～1985）是抗战时期最受欢迎的诗人之一。抗战爆发后，田间紧紧把握住民族的战斗意志和时代的战斗节奏，创作了一系列鼓点式的战斗诗篇，结集为《给战斗者》和《抗战诗抄》等。田间善于以精短有力的诗句来表现战斗的激情。鼓点式的节奏，雄壮的声势，与抗战前期的时代精神正相契合，在读者中产生了强烈的共鸣。闻一多先生称赞田间为“时代的鼓手”，指出他的诗歌中具有一种积极的“生活欲”，“鼓舞你爱，鼓动你恨，鼓励你活着，用最高限度的热与力活着，在这大地上。”[1]《义勇军》、《给饲养员》等街头短诗以及长诗《给战斗者》是田间的代表作，表现出了鲜明的时代性和强烈的战斗性。解放战争时期，田间还创作了长篇叙事诗《戎冠秀》、《赶车传》（第 1 部）等，但艺术个性已大为减弱。

蒙古族青年诗人纳·赛音朝克图（1914～1973）从 1938 年开始创作，有诗集《知己的心》等。他的诗表现了对黑暗现实的不满和对民族富强的渴望，在蒙族人民中产生了广泛的影响。

维吾尔族青年诗人黎·穆塔里夫（1922～1945）在抗战时期也写了不少诗作。这些诗是他用血泪和生命凝结成的。《中国》、《祖国至上，人民至上》等诗作，以发自肺腑的真挚语言，表达了誓与祖国母亲患难与共、为祖国自由解放而战的决心。《给岁月的答复》是对神圣的抗日战争的崇高礼赞，抒发了战斗的幸福感。他还有四幕诗剧《战斗的姑娘》，歌颂了抗日游击队的战斗业绩。这些诗虽然不够凝练，却具有澎湃的热情和高昂的格调。

1938 年 10 月武汉失守之后，抗日战争进入相持阶段。相对来说，进入相持阶段以后国统区的诗歌创作缺乏大的洪峰。当特定的历史沉重感压迫着诗人时，一大批感受着时代脉搏与社会神经的诗人突破重重封锁奔赴革命根据地，在解放区新的天地中放声歌唱。艾青、田间、何其芳等都经历了这种生活与创

[1] 闻一多：《时代的鼓手——读田间的诗》，《闻一多全集》第 3 卷，开明书店 1948 年版。

作上的历程。仍然生活在国统区的诗人，面对苦闷、郁抑的社会氛围，表现出对黑暗现实的无比愤怒和对民族新生的执着追求。诗歌创作中的沉思因素渐渐增强了，并出现了一些以沉思著称的诗人和诗作。冯至是这一创作倾向的主要代表。

冯至的《十四行集》（1942 年桂林明日社初版），在充满生死考验的时代背景下，深沉地思考着个体生命的意义和人类的前途。《我们准备着深深地领受》、《我们听着狂风里的暴雨》、《我们站在高高的山巅》和《有多少面容，多少语声》等诗作，在存在的自我承担和生命的相互关怀中找到了肯定的答案，极富生命——存在哲学的深度和宽广的人文情怀。《我们来到郊外》、《几只出生的小狗》等篇，则表达了作者对民族危机警醒和对民族解放的光明前景的坚定信念。他虽采取西方十四行诗的形式，却并没有严格遵守这种诗体的传统格律，而是在德国诗人里尔克影响下采用"变体"，利用十四行结构上的特点保持了语调的自然。这表明了中国现代诗人的感受力、表现力和消化外来艺术营养的能力，都已经达到了成熟的境界。

年轻诗人力扬，也写出了具有沉思风格的长篇叙事诗《射虎者及其家族》（发表于 1942 年《文艺阵地》第 7 卷第 1 期）。作品以一个射虎者家族的遭遇作为民族命运的象征，在历史的深刻反省中，严肃地探索着民族的出路，因而颇具深度。作品形象丰满，感情深挚，语言沉实有力，具有鲜明的个性。冯雪峰在皖南事变后被国民党政府投入上饶集中营。在囹圄中保留下来的诗篇后来结集为慷慨沉郁的《真实之歌》。此外，"新月"诗人陆志苇的组诗《杂样的五拍诗》和罗大冈的组诗《诗料》等，也都以思想深湛见长。

从抗战胜利前夕到新中国成立这一阶段，由于国民党政权的独裁与军事上的惨败，其腐朽面目日益暴露出来，国民党的种种丑态和劣迹，激起了富有正义感的诗人们的愤慨。当时，不同风格流派的进步诗人都写作了政治讽刺诗。郭沫若的《进步赞》、《猫哭老鼠》，臧克家的《宝贝儿》、《生命的零度》，邹荻帆的《幽默的人》等，都是政治讽刺诗中的力作，喜剧性品格在这一时期得到了发展。

袁水拍（1916～1982）的《马凡陀的山歌》是这个时期影响最大的政治讽刺诗集。马凡陀是其笔名。诗人"善于从政治上把市民阶层里某些司空见惯的社会生活现象，用漫画式的手法和讽刺语言予以鞭挞，寓讽刺于叙事之中；并汲取民歌、民谣、儿歌中的艺术经验，采用为群众喜闻乐见的五言、七言等诗歌形式"①。语言通俗易懂，可诵可唱。其中，《抓住这匹野马》、《主人要辞职》、《一只猫》、《这个世界倒了颠》、《发票贴在印花上》和《万税》等都是代

① 臧克家：《中国新文学大系（第 14 集）·序》，上海文艺出版社 1990 年版。

表性的讽刺诗作。如《一只猫》辛辣地嘲讽了国民党对外奴颜卑膝，对内穷凶极恶的嘴脸："军阀时代：水龙、刀，/还政于民：枪连炮。/镇压学生毒辣狠，/看见洋人一只猫：/妙呜妙呜，要要要！"以强烈的对比和漫画手法，给国民党画了一幅逼真的像。又如《发票贴在印花上》用民间流行的"稀奇古怪歌"的写法，列举大量反常现象，集中抨击了国民党政府的倒行逆施："吉普开到人身上"，"房子造在金条上，工厂死在接收上"，"民主涂在嘴巴上，自由附在条件上"，"脑袋碰在枪弹上，和平挑在刀尖上，中国命运在哪里？挂在高高鼻子上"。《山歌》政治性很强，但不是标语口号式的，由于作者的努力创新，它在新诗的民族化、大众化方面取得了好的效果。

30年代的著名诗人臧克家，在40年代创作了《胜利风》、《人民是什么》、《枪筒子还在发烧》、《宝贝儿》、《谢谢了"国大代表"们！》和《"警员"向老百姓说》等讽刺诗作，辛辣地嘲讽了国统区的丑恶现实。与《马凡陀的山歌》重叙事性不同，臧克家的讽刺诗更带抒情性。臧克家在抗战时期还写了不少抒情诗和长篇叙事诗。《泥土的歌》是他继《烙印》之后的又一部成功的抒情诗集。

此外，40年代出版的长篇叙事诗达1 000行以上者约30部，其中斯因的《伊兰布伦》（1940年）、老舍的《剑北篇》（1942年）、臧克家的《古树的花朵》（1942年）、玉杲的《大渡河支流》（1947年）、唐湜《英雄的草原》（1948年）、李洪辛的《奴隶王国的来客》（1948年）等均各有特色。

40年代的国统区先后出现了两个重要的诗歌流派：七月诗派和九叶诗派。七月诗派沿着现实主义道路把自由体新诗推向了一个新的高峰，九叶诗派以现实主义为基础，在借鉴西方现代派技巧方面取得了新的突破。这两个诗派都是希望与痛苦并存、光明与黑暗拼搏的战斗时代的产儿，又都是诗界对诗的个性自觉追求、对诗美的深人探索的结果。

七月诗派，是以文艺理论家胡风主编的《七月》（1937年9月创刊）和《希望》（1945年1月创刊）等刊物为主要阵地而形成的一个现实主义抒情诗流派。它因《七月》杂志而得名。主要代表诗人有鲁藜、绿原、阿垅、曾卓、芦甸、孙钿、化铁、方然和牛汉等。七月诗派以胡风的文艺理论为依据，在创作上坚持现实主义原则，主张发扬"主观战斗精神"，要求作者"突进"到现实生活中去，并要表现出主客观的密切融合；他们强调艺术性而不作唯美的追求，要求诗人在生活中、斗争中去发现诗意，创造诗美。这是七月诗人创作的共同出发点和美学标准。

由于七月诗派诞生和成长在中华民族灾难深重的年代中，因此在诗人们的情感世界和艺术世界里充满了深重的忧患意识和浓烈的郁愤情绪，他们的感伤和忧郁凝结着对民族与人民的深厚感情和深切关注。无论是邹荻帆的《走向北

方》，还是阿垅的《琴的献祭》，都流贯着一股苍凉悲壮的气息。但同时，七月诗人又是诞生在一个民族意识与群体意识觉醒、高扬的时代，“他们几乎是吸收着‘五四’新文化的营养成长”①，心灵中涌动着强烈的个性意识和主体意识，更具有创造精神和战斗品格。胡风的《为祖国而歌》、阿垅的《纤夫》、孙钿的《行程》等，都凸现出一种强劲的生命感和力度。有人称他们的诗是“时代激情的冲击波”②。他们以具有鲜明个性的歌唱，表达了普遍的时代情绪和人民群众的心声。

作为一个具有强烈时代激情的现实主义诗歌流派，七月诗派在整体上呈现出的是斑斓浓烈的美感特征。他们普遍采用的是一种喷发式的抒情手段，注重主观感情的直接宣泄和抒发，同时也十分重视抒情的形象化，注意意象的新颖明确，想象的丰富奇丽，象征的确切深刻。在诗的形式上，他们一方面以诗情的内在旋律为依据，体式上呈现出多姿多态的特征。既有大体整齐押韵的小诗，如鲁藜的《泥土》、牧青的《牢狱篇·我愿越过墙去》等，又有鼓点式短句的“田间体”，如胡风的《给怯懦者们》等；既有抒情议论的长句诗行体，如化铁的《解放》等，又有随诗情起伏而变化多样、句式长短交错的“艾青体”，如绿原的《憎恨》、杜谷的《泥土的梦》等。他们对自由诗的开拓是相当宽广的。这种诗型的丰富性所具有的价值和意义不仅在于它与其精神内涵的和谐，更在于它充分显示了这个流派的创造活力和表现形式上的丰富变化。另一方面，在语言上，他们重视运用灵活自然、充满生活气息的口语，简洁有力，色彩强烈。正如艾青所评价的那样，是“明显与正确的语言，深沉与强烈的语言，诚挚与坦白的语言，素朴与纯真的语言，健康与新鲜的语言，是控诉与抗议的语言。”③七月诗派在艺术上的追求和创造把自由体新诗推向了一个新的高峰，对自由体新诗的发展作出了贡献。

绿原是七月诗派最有成就的诗人之一。从充满浪漫憧憬的诗集《童话》，到振聋发聩的《给天真的乐观主义者们》等政治抒情诗，既显示出他在政治上的成熟，也标志着他在诗艺上的进步。《终点，又是起点》、《伽利略在真理而前》、《你是谁?》都是传诵一时的名篇。这些诗视野开阔，感情激越，形象繁复，极富现实主义的战斗精神。

鲁藜有诗集《醒来的时候》、《锻炼》等。他的诗大都是朴实而清新的短诗，抒写了诗人在抗日民主根据地的新鲜感受。《泥土》是表现新的人生哲学

---

① 贾植芳：《在这个复杂的世界里——生活回忆录之二》，《新文学史料》1992年第3期。

② 周良沛：《七月诗选·序》，第25页，四川人民出版社1984年版。

③ 艾青：《论抗战以来的中国新诗——〈朴素的歌〉序》，《文艺阵地》第6卷第4期（1942年4月）。

的名篇。其他如阿垅的《纤夫》、牛汉的《鄂尔多斯草原》等都是充满力度和激情，足以显示七月诗派风格的代表作。

第二节 艾 青

艾青（1910～1996），原名蒋海澄，浙江金华人。笔名有莪伽等，艾青是他1933年发表《大堰河——我的褓姆》时开始使用的笔名。他虽出身地主家庭，但因“命相”不好，生下后，被父母送往本村一个贫苦农妇“大叶荷”（即大堰河）家里寄养，大堰河对艾青的疼爱甚于父母，这使他从小就感染了农民的纯朴和忧郁，与父母感情淡漠。5岁始回家，进本村蒙馆开蒙。他自幼喜爱美术，1928年初中毕业后，艾青考进杭州国立西湖艺术学院绘画系。在院长林风眠鼓励下，于翌年赴法国留学，专攻绘画艺术，在巴黎度过了三年“精神上自由，物质上贫困”[①] 的生活。此间他接触了大量的西方哲学著作和外国文学作品，受到惠特曼、马雅可夫斯基、叶赛宁、兰波、凡尔哈仑、波德莱尔等著名诗人的影响，学习绘画之余试验写诗。艾青于1932年初回国，加入左翼美术家联盟，不久以“颠覆政府”的罪名被投进监狱，饱受三年铁窗之苦。在狱中正式开始诗歌创作。1933年，他写下了《大堰河——我的褓姆》这一著名诗篇，该诗发表后，引起了社会和文学界的普遍重视，艾青因此一举成名。茅盾首先称赞此诗是“用沉郁的笔调细写了乳娘兼女佣（大堰河）的生活痛苦”[②]。该诗表达了诗人对中国广大农民遭际的同情与关切，以及对那个不公道世界的诅咒。从此，“诗成了我的信念，我的鼓舞，我的世界观直率的回声”[③]。

《透明的夜》是艾青入狱后写的第一首诗，《大堰河——我的褓姆》是他早期的成名作和代表作。这一时期的作品大都收入诗集《大堰河》和《旷野》集中的《马槽集》内。这一阶段，是艾青从欧罗巴带回芦笛和歌唱“大堰河”的时期，是诗人的准备期也是成名期，并由此确定了一生的奋斗方向。

抗日战争时期，可称“向太阳”时期，是艾青创作生活的高潮阶段。诗作的数量和质量都有重大进展。计有《北方》、《他死在第二次》、《旷野》等集子，还写了长诗《向太阳》和《火把》。

“我从你彩色的欧罗巴/带回了一支芦笛”（《芦笛》）。艾青是在西方象征派、印象派熏陶下走上诗坛的，这使他的诗歌创作从一开始就表现出与世界现

① 艾青：《艾青诗选·自序》，人民文学出版社1979年版。
② 茅盾：《论初期白话诗》，《茅盾文艺杂论集》（上），上海文艺出版社1981年版。
③ 艾青：《母鸡为什么下鸭蛋》，《艾青谈诗》，花城出版社1982年版。

代诗歌艺术的联系；但同时他又没有忘记自己是“大堰河”的“儿子”，一开始就为这块多难的土地和贫苦的人民唱着自己深情的歌。30年代，面对着新诗创作已形成的现实主义和浪漫主义的传统而现代主义方兴未艾的局面，艾青担负起了创造性地综合这一新诗发展的历史使命。艾青的诗歌一方面深植于民族的土壤，既表现出五四时期感情炽烈，富于战斗精神的革命浪漫主义诗风，又具有革命现实主义的本色；另一方面，他又广泛地采撷世界诗艺之营养，吸收了象征主义等诗歌艺术的精华。在艾青的诗中，现实主义、浪漫主义和现代主义在互相吸收、融合方面取得了卓越成就，这使艾青的诗呈现出无比的丰富性。艾青以其独具的个性色彩和艺术成就推动了中国新诗的发展。

艾青不仅长期从事文学实践，还根据自己丰富的创作经验，写了《诗论》及其他论文，提出了一系列关于诗的见解。作为现代杰出诗人，艾青以自己的创作和理论对同时代和后起的诗人们产生了广泛而深远的影响。

艾青认为：“最伟大的诗人，永远是他所生活的时代的最忠实的代言人；最高的艺术品，永远是产生它的时代的情感、风尚、趣味等等之最真实的记录。”[1] 艾青的诗，总是能把个人的悲欢融合到时代的悲欢里，反映自己民族和人民的苦难与命运，反映现实的生活和斗争，鲜明地传达出时代的呼唤和人民的心声。“土地”和“太阳”以及与此相关的意象，是艾青诗的主导意象。据统计，四川文艺出版社出版的《艾青选集》406首诗，藉土地激发诗人情绪的诗，几乎占了26%。全面直接抒写太阳及其边缘类的诗占了10%左右，且这类诗大篇幅的居多。像《大堰河——我的褓姆》、《我爱这土地》、《雪落在中国的土地上》、《向太阳》、《吹号者》、《黎明的通知》等著名诗篇即是有代表性的例证。在频频出现的“土地”和“太阳”意象中，诗人最关心的主题得到了充分而深切的表达。“土地”类意象，凝聚了艾青对祖国和人民最深沉的爱，对民族危难和人民疾苦的深广忧愤。“为什么我的眼里常含泪水？因为我对这土地爱得深沉……”（《我爱这土地》）真实而朴素的诗句，道出了诗人内心深处永恒的“土地”情结。艾青是一个吃农妇大堰河的奶而长大、深深地“感染了农民的忧郁”的人，这种来自于土地耕植者的忧郁又强化了艾青对土地怀有永恒的忧患感。诗集《北方》中的诗篇，如《雪落在中国的土地上》、《北方》、《乞丐》、《复活的土地》等，真切深沉地表现了这块古老土地的苦难和复活，以及土地上那些普普通通的农民和士兵的生活和斗争。骆寒超认为：“生存的至真境界是永恒的忧患，是深深潜存在他的创作心态中的”，这正显示了他由土地系列意象延伸出来的象征义。[2]

---

① 艾青：《诗与时代》，《诗论》，第160页，人民文学出版社1980年版。

② 骆寒超：《论艾青诗的意象世界及其结构系统》，《文艺研究》（京）1992年第1期。

艾青的成名作《大堰河——我的褓姆》，是一首自述性的抒情诗。它发表于1934年《春光》杂志第1卷第3号。这是一个地主阶级叛逆的儿子献给他真正的母亲——中国大地上善良而不幸的普通农妇的挽歌和颂歌。该诗成功地塑造了一个光辉动人的贫苦农妇——大堰河的形象。大堰河纯朴善良、勤劳坚韧，她用自己的乳汁养育了她的乳儿，用辛勤的劳动养育了她的家，把一切都无私地给予了别人，然而在这不公道的社会里，大堰河受尽了苦难和折磨，最后悲惨地死去。没有名字的大堰河正是无数中国普通农民的代表。艾青以真挚虔诚的赤子之心，赞美了养育自己的大堰河，为她一生凄苦的命运抒发悲愤与不平。可以说，倾注对被侮辱受损害的劳动者——特别是农民的关怀，是艾青土地意象象征义延伸的归结点。

作为一个成熟的、有个性的诗人，艾青拥有一片属于自己的艺术视野。可以说，他终生在为"土地"深沉地歌唱，同时也终生在对"太阳"热情地礼赞。几十年来，艾青执著地讴歌着太阳、光明、春天、黎明和生命，表现了他对光明、理想和美好生活的热烈向往和不懈追求。他的太阳礼赞是人类不朽的向上精神的体现。那些以"太阳"为中心意象的诗歌和以"土地"为中心意象的诗歌，互相映衬，既有不同格调，而又和谐统一，二者的完美融合，既意味着现实与理想的交汇，也意味着民族感情与现代世界进步思潮的统一。"艾青在太阳系列里突出地显示了一个科学化与民主化相交融、既没有阶级剥削又没有思想禁锢的先进的社会制度。"[①] 艾青对人类共同关注的问题倾注了他的心血和精力，在他大量的诅咒黑暗求索光明的诗篇中，我们可以充分体验到诗人博大的人类胸怀。

《向太阳》是艾青写的第一首长诗，最初发表于1938年《七月》第3集第2期。这首诗充分表现了诗人的高度热情和对光明、未来的追求与信心。全诗以"我"奔向太阳作为太阳系列意象推延的线索，所推延出来的"太阳"既是为反抗日本帝国主义的侵略而全民觉醒、同仇敌忾、奋起救亡的一个伟大民主时代，更是人类不朽的进取精神的象征。

1940年5月创作的长篇叙事诗《火把》是《向太阳》的姊妹篇。它最初发表于《中苏文化》1940年第6卷第5期。长诗叙写的是一对女青年在某城市参加一次火炬游行的故事。浩浩荡荡的火把洪流，热气腾腾的群众集会，使她们对人生的认识不断走向崇高的境界，她们冲破了个人主义和多愁善感的精神藩篱，举起火把投身到集体的怀抱，跟着光明的队伍前进。诗中写火把游行的场面，用声、光、色等物象组成了一个个跃动着的充满活力的美的意象。那富有象征意义的光的河流、火的队伍奔腾着昂奋的激情，显示出恢宏的气魄，将

---

① 骆寒超：《论艾青诗的意象世界及其结构系统》，《文艺研究》（京）1992年第1期。

艾青抗战以来创作中礼赞光明的主题，升华到一个新的高度。

他的其他诗作，如《煤的对话》、《太阳》、《吹号者》、《黎明的通知》等也都荟萃着宇宙间众多有关光明的物象，从不同侧面，显示出诗人对人类至高境界的渴望与追求。

艾青诗歌具有独特的审美意象世界。杜衡曾认为，在欧罗巴的大地上，那大堰河的单纯少年开始把灵魂分开了两边……但是悲哀和忧郁对于艾青来说是很难拂去的，一方面他从农民那儿感染了忧郁，另一方面，他从欧洲带回的芦笛里就有忧郁。忧郁对于艾青是气质性的，是他的特色，他的魅力和他的力量所在。[①] “我耽爱着你的欧罗巴啊，/波特莱尔和兰波的欧罗巴。”（《芦笛》）艾青曾以虔敬的语气表达对波德莱尔与兰波的“耽爱”。作为象征主义先驱的波德莱尔，对20世纪的中国现代诗坛影响颇广。艾青和波德莱尔在性格和生活经历上有很多相似之处，如两人生性忧郁，都无法从家庭得到温暖，刚步人青春年华就开始飘泊。忧郁的情绪、叛逆的心理成了东、西方两位诗人心灵的契合点。艾青的诗中一再回荡着忧郁的调子，不仅《我爱这土地》、《雪落在中国的土地上》等诗郁积着深深的忧伤，甚至在歌颂光明的诗如《向太阳》等作品中，也总交织着忧郁悲怆之情。这种抒情基调是诗人敏感的心灵对民族苦难现实和人民悲苦生活的回应。尽管艾青从波德莱尔诗中找到了某种心灵的回响，但由于东西方殊异的文化传统和文化背景，表层情绪的相似并不能说明两位诗人精神内涵的完全吻合。对于艾青来说，“农民的忧郁”、“流浪汉的心态”是他情感世界的主要特征。他的忧郁不是波德莱尔式的空虚和对现代资本主义社会的绝望，“他的忧郁里包含着悲哀、包含着愤怒、也包含着希望；他的忧郁是充满了生活实感的严肃痛苦，是一颗坚强有力的心灵的震动，是和战斗的愤怒掺和在一起的更深沉的情绪力的升华。”[②]他的忧郁悲怆的诗情总是无一例外地将人引向一种庄严、崇高的境界，含蕴着振奋人心、催人奋发的巨大力量。这在《吹号者》和《他死在第二次》等诗中表现得尤为强烈。因此，艾青诗的忧郁之情和崇高之美，既是对民族悲剧性境遇的反映，又是它的升华和超越。可以说，艾青在中西文化传统中所吸取并接受的种种影响而形成的“忧郁”是经过“凝聚”、“升华”、“整合”之后而产生的艺术魅力，它使艾青的作品给人以独特的撼人心魄的审美感受。

艾青在对现实主义、浪漫主义和现代主义进行创造性综合的过程中，以兼具理性精神的现实主义为底色，而在感受和表现方式上，则较多地借鉴了现代

---

① 杜衡：《读〈大堰河〉》，《新诗》第1卷第6期，1937年3月10日出版。

② 范伯群、朱栋霖：《1898—1949中外文学比较史》下卷，第1076页，江苏教育出版社1993年版。

主义，从而形成了艾青独特的创作风格：现实性、理想性和现代性的有机统一。

艾青追求感受力的统一，即感觉、情绪、想象和思想（理性）的综合。在他的诗中，诗情、诗思不是抽象空洞的，而是被丰富敏锐的生活感受所充实。作为现实主义诗人，他的作品中紧密结合现实、富于战斗精神的特点总是和新鲜的诗美结合在一起。艾青是从绘画转向写诗的，他的创作受到印象派绘画的很大影响，从而形成了自己感知世界和艺术地表现世界的基本方式：迅速而准确地把握感觉印象，并将之清新而明晰地再现为视觉形象。艾青也常有直抒胸臆的诗节，但他极善捕捉意象。艾青的意象是他的主观感情与客观形象的一种契合。如《雪落在中国的土地上》，显然诗人不仅仅是在写自然景观，它包含着诗人一颗忧国忧民的赤子之心，引发人们由“雪落”想到“寒冷”，进而想到这是被侵犯者占领的中国国土，想到我们民族的命运。诗人以此为主体意象，不断地穿插进“带着皮帽、冒着大雪”的农夫、蓬发垢面的少妇、蜷伏着的年老的母亲……使诗的形象更加丰富，从而使这首诗成为沦陷的国土、被奴役的时代的绝妙写照。又由于在审美方式上艾青深受象征主义诗歌的影响，他善于准确恰当地捕捉意象，并赋予意象以广阔的象征意义，使诗意更加深沉浓郁，令人思索和回味。艾青说过：“象征是事物的影射；是事物互相间的借喻，是真理的暗示和譬比。”① 他的许多诗如《吹号者》、《火把》等，形象本身带有一定象征色彩，使这些诗所写的人、物、生活更加含蓄，主题与内涵更加深邃。他非常注重声音和色彩的融合，通过二者的融合来构筑新奇的意象，以达到诗的特有情境。他曾说：“一首诗里面……没有色调，没有光采，没有形象，——艺术的生命在哪里呢?”② 他善于用色彩的渲染以至构图线条的安排来增加形象的鲜明性。“Orange—/像拉丁女的眼瞳子般无底的/热带的海的蓝色/那上面撩起了/听不清的歌唱/异国人的 Melancholic。”（《ORANGE》）这种由色彩和声音组合的世界，给人的感觉确是奇特又美妙。还有像《手推车》一诗，也是诗人将景、情、光、色、图乃至音响统一得较完美的例子。他诗中的感觉、情绪和想象又总是被深湛的思索所深化和净化，从而被提升到一个更崇高的境界。

艾青诗歌在散文化的自由奔放和诗歌艺术所必需的规范约束之间保持恰当的平衡，将绘画的光彩和音乐的律动融汇到诗歌这种高度精微的语言艺术中。艾青的诗具有散文美，他所追求的是“努力把自己所感受到的世界不受拘束地

① 艾青：《诗论》，第 201 页，人民文学出版社 1980 年版。

② 艾青：《诗论》，第 192 页，人民文学出版社 1980 年版。

表达出来。"① 为了形象表现的自由，他的诗鲜有中国古典诗歌的印痕；他的许多诗不押韵，而是让感情自由地流泻，通过内在的激情来感染读者。但他又运用有规律的排比、复沓造成变化中的统一，参差中的和谐，运动中的均衡，使奔放与约束显得非常协调。如《大堰河——我的褓姆》，诗节、诗行长短不拘，全诗也不押韵，但递进排比的句式，首尾呼应的手法，又使全诗于自由奔放中见和谐统一。艾青还注意在自己的语言中体现绘画的光彩和音乐的律动，他的不少作品注重运用渗透自己情感的构图，用准确而鲜明的色彩描绘生活，从轮廓、线条、光泽、画面的布局里找形象，使之和诗的意境浑然一体，来增加诗歌的形象感染力。同时也注意让诗的旋律感通过现代语言的自然音节和应合感情的内在节奏呈现出来。这一切都极大丰富和提高了现代诗歌艺术，自由体诗在艾青手中真正成熟起来。

在中国现代诗歌发展史上，艾青是继郭沫若、闻一多、戴望舒等人之后推动一代诗风的重要诗人。艾青的诗一方面保持并发展了革命现实主义流派"忠实于现实的战斗的传统"，克服摒弃了其"幼稚的叫喊"② 的弱点，另一方面又吸收了浪漫主义与象征主义诗歌艺术的精华，在现实主义与现代主义整合方面取得了卓越成就，从而使自由体诗在艺术上达到了一个新的高度，推动了中国新诗的健康发展。

第三节 九叶诗派

九叶诗派，是在40年代中后期形成的一个追求现实主义与现代主义相结合的诗歌流派。以《诗创造》（1947年7月创刊）和《中国新诗》（1948年6月创刊）等刊物为主要阵地，聚集了一群以辛笛、陈敬容、杜运燮、杭约赫（曹辛之）、郑敏、唐祈、唐湜、袁可嘉、穆旦（查良铮）为代表的"自觉的现代主义者"③。这个诗派过去被称为"现代诗派"或"新现代诗派"，直至1981年江苏人民出版社出版了40年代九人诗选《九叶集》后，才有"九叶诗派"之称。九叶诗人除辛笛和陈敬容在抗战前就开始创作外，其他诗人大都是抗战时的学生。作为一个诗歌群体，"九叶派"崛起于抗战后期及解放战争时期。九叶诗人以他们的不懈努力，完成了对中国新诗的又一次探索和创造。九叶诗派的存在，已不止于单纯作为一个诗歌流派的意义，他们对西方现代主义的融汇和创新，对中国诗歌传统的继承和发扬，对于推动中国新诗的现代化都提供

---

① 艾青：《艾青选集·自序》，开明书店1957年版。

② 艾青：《北方·序》，《艾青选集》第3卷，四川文艺出版社1986年版。

③ 唐湜：《诗的新生代》，《诗创造》第8期，星群出版公司1948年2月版。

了宝贵的经验和教训。

艾青曾经十分精确地概括了九叶诗派的特点："接受了新诗的现实主义传统，采取欧美现代派的表现技巧，刻画了经过战争大动乱之后的社会现象。"① 九叶诗派是在40年代中国人民处于全民抗战和人民解放战争的历史变革的紧要关头出现的。作为一群具有强烈的社会责任感和历史使命感的青年，他们共同的思想倾向是不满于国统区的黑暗现实、反对内战，同时对理想光明的新社会怀着热烈的憧憬和追求。九叶诗派的诗和传统诗有一个显著的契合点，就是"扎根现实"。他们走出艺术的"象牙之塔"，以现实精神为内核，用诗歌忠实地传达了中国人民诅咒黑暗、渴望光明的时代情绪。另一方面，他们又深受20世纪西方文化的熏陶和影响。40年代的九叶诗人对西方文化的了解和接受整体上超过了前辈诗人。时代和社会的发展给他们在这方面提供了优越的条件。辛笛、穆旦、杜运燮、袁可嘉、唐湜等分别是清华大学、西南联大、浙江大学外文系的学生，辛笛、穆旦、郑敏又先后留学海外，攻读英国文学，辛笛在英国聆听过艾略特的诗欧讲座。九叶诗人不仅阅读过大量的西方文学作品，而且他们大多数是优秀的外国文学翻译者。从古希腊的《荷马史诗》到20世纪的现代主义诗歌的西方诗歌传统，是九叶诗歌生命的重要支撑点之一。

九叶诗人感受到新文学诞生以来各种思潮的交汇和西方最新文学思潮的冲击，他们的文学观念、诗歌理想表现得更具综合性和现代性。他们对中国新诗的发展有着较为客观和清醒的认识。"中国新诗虽还只有短短二十年的历史，无形中却已经有了两个传统：就是说，两个极端，一个尽唱的是梦呀，玫瑰呀，眼泪呀，一个尽吼的是愤怒呀，热血呀，光明呀，结果是前者走出了人生，后者走出了艺术，把它应有的将人生和艺术综合交错起来的神圣任务，反倒搁置一旁。"② 抗战以来，上述现象确有泛滥之势。因此，他们在文学观念上首先主张的就是"人的文学"、"人民的文学"和"生命的文学"的综合。他们既反对逃避现实的唯艺术论，也反对扼杀艺术的唯功利论，而企图在现实和艺术之间求得恰当的平衡。

九叶诗人与西方现代主义最直接也是最深刻的联系，是对人的精神世界的关注。20世纪初，随着西方文明暴露出来的一系列的危机，人类陷入一场精神灾难。"人的失落"成了西方现代主义诗歌的一个中心主题。现代主义深感在这充满异化和压迫力量的世界里已无能为力、痛苦窘迫，所以他们反对浪漫主义的一味主观抒情，而倾向诗歌转向内心，躲在自我意识中惨淡经营。总之，对于现代人精神世界的探索成了西方现代主义诗人思想和艺术的集合点。

① 艾青：《中国新诗六十年》，《艾青全集》第3卷，花山文艺出版社1991年版。

② 陈敬容（默弓）：《真诚的声音》，《诗创造》第12集，星群出版公司1948年6月版。

九叶诗人继承了这一传统，他们把诗歌的审美原则建构在内心世界和外在世界的重叠点上，这使他们完成了对现实主义和浪漫主义的一种超越。“在他们诗中，极少看到有狂喊乱叫式的情感宣泄和漫无边际的现实世界的杂陈，而更多的是对人生经验的深刻总结，对宇宙哲学的沉思默想。他们将思想的焦点集中到对人类精神世界的探索上。”①像郑敏的《时代与死》赞颂生命的永恒，表现“生”和“死”的价值和意义。陈敬容的《划分》：“我往往迷失于/偶然飘来的一声钟……在熟悉的事物面前/突然感到的陌生/将宇宙和我们/断然地划分。”抒写的是对生命的不可捉摸的感觉。其他如辛笛的《识字以来》、穆旦的《活下来》、唐祈的《三弦琴》等，都是通过对人的精神世界的展示，来完成对人类命运的种种探索。九叶诗人的诗中也常常流露出悲观失望的情绪，但与西方现代主义诗人不同的是，在他们心中，理想并没有破灭，虽然现在是黑暗沉沉，但他们是在和“全人类的热情汇合交融/在痛苦的挣扎里守候/一个共同的黎明”（陈敬容《力的前奏》)。他们在诗中不仅抒发自己对生活的深切感受和对人生哲理的感悟，而且还借诗作为武器，向现实突入进去。他们对现实的揭露和批判是着力于毁灭现存的社会秩序，并期待着一个新的社会秩序的到来。因此，他们不会陷人痛苦的感情中不能自拔，反而在黑暗现实面前显得刚健自信，这使他们的精神境界与西方现代主义诗人判然有别。

九叶诗人在艺术上反对浪漫主义诗风，而致力于新诗的“现代化”建设和“感受力的革命”，旨在使诗成为现实、象征和玄学的融汇。这样一种诗学追求显然是以现代主义为主导的，但它同时又吸收了现实主义乃至古典主义的成分。九叶诗派的理论家兼诗人穆旦也总结了他们的创作经验：他们在古典诗词和新诗优秀传统的熏陶下，吸收了西方后期象征派和现代派诗人如里尔克、艾略特、奥登的某些表现手段，丰富了新诗的表现能力。九叶诗派强调拥抱真实的生活，强调反映现实与挖掘内心的统一，这与七月诗派接近；主张诉诸表现，“追一个现实、象征、玄学的综合传统”②，这又表明他们与20年代、30年代的象征派、新月派、现代派之间有着历史的承接关系。但在吸收和运用西方象征派、现代派技巧，使之具有中国特色方面，九叶诗派显然超过了30年代的现代诗派，更超过了20年代的象征诗派。

在内容上，九叶诗派的诗歌既具有强烈的现实感甚至政治内容，又富于超越性的形而上沉思。正如他们自己所述，“我们还想进一步对自己要求：在内容上更强烈拥抱今天中国最有斗争意义的现实，纵使我们还有着各式各样的缺

① 范伯群、朱栋霖：《1898—1949中外文学比较史》下卷，第1097页，江苏教育出版社1993年版。

② 袁可嘉：《新诗戏剧化》，《诗创造》第12集，星群出版公司1948年版。

陷，……我们既属于人民，就有强烈的人民政治意识。”[①] 从辛笛的誓作“中国人民的代言者”，“要以全生命来叫出人民的控诉”（《布谷》）到杭约赫的描写国统区人民苦难斗争的政治抒情长诗《复活的土地》，从杜运燮的揭露国统区通货膨胀的《追物价的人》到唐湜的反饥饿、反内战的《骚动的城》，均体现出九叶诗派强烈的历史感、时代感和现实感。同时，九叶诗人也追求冷静隽永的诗风，以饱含朴素而深邃的哲理赋予诗歌理性的光芒，给人以启迪。

在艺术表现上，九叶诗派的诗歌既有丰富的感觉意象，又表现出鲜明的知性特征。袁可嘉在《新诗戏剧化》中主张，写诗应“尽量避免直接了当的正面陈诉，而以相当的外界事物寄托作者的意志与情感：戏剧效果的第一个大原则即是表现上的客观性与间接性。”[②] 这一主张，正反映了九叶诗派“思想知觉化”的创作特点。他们在创作中往往将深切的个人感受通过非个人性的客观化的方式表现出来，注意捕捉和描绘具体感性的诗歌形象，并依靠它来暗示诗人的抽象的思想和情绪，而读者则是从诗人创造的新颖丰富的意象中去感知作者的思绪的。如陈敬容的《鸽》中所写：“暗红色的旧瓦上/几只鸽子想飞/又停下了/摺叠起灰翅膀伫望”，对鸽子的描写实际是对人生前行途中徘徊观望的表现。不仅如此，他们诗中的许多意象都是有深邃意蕴的象征体，象征功能的开发使诗人的情感得到升华，也使意象的内涵而进一步扩大。如郑敏的《金黄的稻束》中“金黄的稻束”这个意象象征着“疲倦的母亲”，也象征着“历史”。这样，把意象从平凡的现实感升华到更为广阔的历史感，这种理性力量的介人，大大增加了诗歌的表现力度。

语言清晰准确，而诗意朦胧含蓄。艾略特曾经一再声称，诗人的重要职责就是要用新的表现手法使陈腐的语言重新充满生机。而这也正是九叶诗人所追求的。他们的诗虽富有深潜的哲理内涵，但语言却少有那种玲珑剔透的诗句，更少那种流光溢彩的词藻。他们借鉴了西方现代主义诗歌的表现技巧，增强了诗歌语言的韧性和弹性，丰富了中国新诗语言的表现力。像辛笛的“列车轧在中国的肋骨上/一节接着一节社会问题”（《风景》），杭约赫“人与人之间稀薄的友情/是张绷紧的笛膜：吹出美妙的/小曲，有时只剩下一支嘶哑的竹管”（《复活的土地》），这种“自由联想”式的意象组合诗，省略了意象和意象之间的锁链，表达方式与传统诗歌有明显差异。这种“现代化”了的语言更确切地表现了诗人现代型情绪和对事物的新感受、新体验。由于很多诗的情绪在表现上不是传统的“直陈”式，而是通过具体意象来“暗示”，来象征，故诗意的明确性被削弱，变得朦胧含蓄，让读者回味无穷。

① 参见《中国新诗》，第 2 辑，森林出版社 1948 年版。

② 袁可嘉：《新诗戏剧化》，《诗创造》第 12 集，星群出版公司 1948 年版。

"九叶诗歌的出现，使中国新诗中现代主义诗歌之流进入了一个总体成熟的阶段，大胆地借鉴西方现代派诗歌的同时大胆消化和创新，则是他们成功的内在机制"[①]。当然，他们也有不足的地方，一些诗句有过分欧化的倾向，有些诗过分照顾了形式的需要，而忽视了思想内涵，这也是很值得总结的。

九叶派诗人有共同的思想艺术倾向，也各有自己的独特风格和鲜明的个性。郑敏和陈敬容都把抒情与沉思结合起来，但郑敏偏爱在静态描写中体会生命情趣，如《金黄的稻束》，陈敬容则长于在动态描写中推进思想，故而流水的意象和行进的姿态常常出现在她的诗中。杭约赫的《复活的土地》、唐祈的《时间与旗》都是富于现代意识的抒情长诗，气势宏大，热情奔放。杜运燮的《滇缅公路》颂扬了坚韧的民族精神。辛笛的《布谷》倾诉着人民的苦难。袁可嘉的《沉钟》、《冬夜》等诗作形式严谨而意蕴深沉。其诗论则系统地阐述了九叶诗派同人对新诗现代化的理论主张。唐湜的长诗《英雄的草原》尽管稚嫩，却有着宏大的气象与浪漫的激情，其抒情短章又给人以意象新颖清气扑人的感觉。他的诗评亦颇具情采。

穆旦（1918～1977）是九叶诗派中流派风格最浓烈且最有成就的诗人。他原名查良铮，笔名梁真。40年代在昆明即以诗名，与郑敏、杜运燮并称西南联大"三星"。他先后有《探险队》、《穆旦诗集》、《旗》等诗集问世。"穆旦是中国最早有意识地采取叶芝、艾略特、奥登等现代诗人的部分表现技巧的几个诗人之一。"[②] 他既是一位自觉的现代主义者，同时又是一位具有强烈民族意识的诗人。因而，现代主义者所关心的人本困境问题，中华民族的苦难与希冀，在他的诗作中交叠出现。穆旦的许多诗都致力于展现自己心灵的自我搏斗和种种痛苦而丰富的体验，"我们做什么？我们做什么？/啊，谁该负责这样的罪行：/一个平凡的人，里面蕴藏着/无限的暗杀，无限的诞生。"（《控诉》）穆旦对生命意识的自觉感悟与理性沉思中，又交织着他对人类命运、历史沉浮和民族忧患的沉思，使他的诗以痛苦的丰富和感情的严峻著称。在《在寒冷的腊月的夜里》、《赞美》等诗中，表现出他对黑暗现实的忧愤和对大时代的内在感应。《赞美》展示了诗人眼中的现实："在野草的茫茫中呼啸着干燥的风，/在低压的暗云下唱着单调的东流的水，/在忧郁的森林里有无数埋葬的年代"，"说不尽的故事是说不尽的灾难，沉默的/是爱情，是在天空飞翔的鹰群，/是干枯的眼睛期待着泉涌的热泪"，"在幽深的谷里隐着最含蓄的悲哀：/一个老妇期待着孩子，许多孩子期待着/饥饿，而又在饥饿里忍耐"……面对满目疮痍的国土和灾难深重的人民，诗人并没有沮丧颓废，而是"以带血的手和你们

① 陈维松：《论九叶诗派与现代派诗歌》，《文学评论》1989年第5期。

② 杜运燮：《穆旦诗选·后记》，人民文学出版社1986年版。

——拥抱"，以激动的心情欢呼着"一个民族已经起来"。穆旦一方面关注着对生命存在意义的探讨，另一方面又表现出对民族命运的忧思。生命体验的庄严感、历史厚重感、现实人生的时代感的结合，使他的诗具有了中国特色的现代主义精神品格。

第二十章　40年代戏剧

第一节　40年代戏剧概述

1937年7月7日，日本发动全面侵华战争，中国社会进入一个新的历史时期。随着抗日救亡运动的高涨，戏剧运动相当活跃。在文协提出的“文章下乡”、“文章入伍”口号的鼓舞下，大批戏剧工作者积极行动起来，组织救亡演剧队、抗敌宣传队和孩子剧团，纷纷奔向内地、农村和前线，怀着高度的爱国热情，投入了抗日救亡的斗争。为了适应戏剧服务对象的变化，戏剧的形式也发生了明显的变化，即趋于小型化、轻型化和通俗化，出现了能够迅速反映抗日斗争现实、有宣传鼓动作用、易于为广大群众所接受的街头剧、活报剧、茶馆剧、朗诵剧、游行剧、灯剧等。被戏剧界称为“好一记鞭子”的三个短剧《三江好》、《最后一计》和《放下你的鞭子》，就是风行一时的小型戏剧，以抗日为主题的《保卫芦沟桥》、《台儿庄》、《八百壮士》，以及夏衍的《咱们要反攻》、荒煤的《打鬼子去》、易扬的《打回老家去》、尤兢（于伶）的《省一粒子弹》、西苓的《在烽火中》，都是有影响的剧目。这些小型剧作通俗、活泼，富有战斗性，使话剧向群众化迈出了可喜的一步。由于时局动荡、时间仓促，这些剧作显得有些粗糙，有些公式化和概念化。抗日战争进入相持阶段以后，戏剧活动中逐渐由农村、战区移向大后方的城市，演出场所则由街头移向剧场，多幕剧的创作随之产生。国统区和“孤岛”上海的剧作家一方面创作抗战题材的剧作，一方面创作了一些批判国民党腐败统治的剧本。

现实题材创作方面，夏衍的艺术成就比较显著。他继《上海屋檐下》（1937年）之后，又写了《一年间》（1938年）、《心防》（1940年）、《愁城记》（1940年）、《水乡吟》（1942年）、《法西斯细菌》（1942年）、《离离草》（1944年）和《芳草天涯》（1945年）。夏衍戏剧以细致刻画、平淡隽永的抒情性、社会政治意识与艺术的良好结合，显示其现实主义的特色。

在40年代，田汉的剧作表现了抗日和民主两大主题。主要剧本有《秋声赋》(1941年)、《风雨归舟》(1942年) 又名《再会吧，香港》，与洪深、夏衍合作)、《黄金时代》(1942年)、《丽人行》(1946年~1947年)、《朝鲜风云》(1948年) 等。《秋声赋》中的徐子羽是个革命作家，他为革命坐过牢，生活十分清苦，在恶劣的环境下，他拒绝妻子要他去南洋的建议，坚守文化阵地，写剧本，支持抗战刊物。但面对凋零冷落的文坛，加之家庭生活中的矛盾，心中的"秋意"——忧郁苦闷情绪油然而生。后来，由于抗日战火的锻炼和激励，他逐渐驱逐了心中的"秋意"，唱出了抗日救亡的新的"秋声"。《丽人行》以全景性构思容纳了三条各自相对独立又有联系的剧情线索，通过女工刘金妹、地下革命工作者李新群、资产阶级女性梁若英三位女性的不同命运，体现剧作家对时代的思考。多场式 (21场) 的戏剧结构，以报告员串起全剧，多头线索有条不紊，灵活归一。这是田汉对话剧结构的创新。

宋之的的《鞭》和《祖国在呼喊》是40年代较有影响的作品。写于1940年的五幕剧《鞭》(又名《雾重庆》)，通过一群由北平流亡到重庆的大学生生活无着，报国无门，最后在恶浊社会环境中走向沉沦的过程，既批评了小资产阶级知识青年的软弱性、妥协性，又揭露了国民党统治区的黑暗。剧本描绘出一幅幅雾气沉沉，灰暗、污浊的社会图景，人物性格也较鲜明，在重庆演出时，曾引起很大的反响。宋之的写于1943年的另一个五幕剧《祖国在呼唤》，以日本侵略者占领下的香港为背景，通过一对知识分子夫妇在革命者的影响下离开香港的过程，歌颂了革命者和知识青年献身抗战事业的可贵精神，具有很强的感染力。在解放战争时期，宋之的还写了独幕讽刺喜剧《群猴》。剧本以国民党"国大代表"选举为背景，让国民党各派系的代表人物变戏法，拉选票，作耍猴式的自我表演，充分揭露了国民党所谓"民主宪政"的虚假内幕。

于伶 (常用笔名尤兢) 的剧作大都以上海的现实生活为题材，在反映下层群众苦难和反抗意识的同时，又揭露了日本帝国主义和卖国贼迫害人民的罪行。《夜上海》(1939年) 和《长夜行》(1942年) 是于伶抗战时期的代表作。《夜上海》以开明士绅梅岭春一家在"孤岛"上海屡遭打击的悲惨命运为线索，较为广阔地展示了上海社会各阶层人物的动态，反映了人民日益高涨的抗日情绪，被誉为"上海变成'孤岛'后最现实的一个剧本"[①]。《长夜行》写的是上海沦陷前后一群小学教师与敌伪势力进行斗争的情形，主人公俞味辛和他的爱人任兰多，都是爱国知识分子，他们恪守"人生有如黑夜行路，失不得足"的人生信条，在贫病交迫与威胁利诱面前，保持节操，毫不动摇，表现出"决不

① 于由：《评〈夜上海〉》，《大美晚报》1939年8月12日。

屈服于侵略者"的坚强意志。沈浮有《重庆二十四小时》(1943年)、《金玉满堂》(1943年)、《小人物狂想曲》(1945年)等，这些剧本反映了抗战相持阶段大后方城镇中形形色色的社会生活面貌，或歌颂进步青年不为邪恶势力所诱惑，坚贞自守，从事抗日救亡活动的精神，或讽刺官僚集团和地主阶级的恶德恶行。沈浮的剧作情节曲折，冲突激烈，戏剧性强。

张骏祥(笔名袁俊)1944年写的四幕剧《万世师表》，也是本时期有一定影响的剧作。剧本塑造了一个可歌可泣的大学教授林同的形象。剧本不设置曲折的情节和激烈的矛盾冲突，而是选择一系列感人的生活细节，来表现林同清贫自守、坚贞不渝的"师表"形象。这一形象精神品格在当时是很难得的。袁俊的剧本还有《小城故事》、《边城故事》、《山城故事》和《美国总统号》等，这些剧作艺术较为圆熟，语言俏皮，富有讽刺性，但人物形象不够鲜明，其影响不及《万世师表》。

陈白尘以擅长写讽刺喜剧著称。抗战时期他创作了《魔窟》、《乱世男女》、《结婚进行曲》等多幕剧和总称为《后方小喜剧》的一组独幕剧。其中《乱世男女》(1939年)和《结婚进行曲》(1942年)受到广泛好评。前者勾勒了抗战初期由南京逃到大后方的一群社会渣滓的形形色色的丑态。在一定程度上暴露了社会的腐朽、黑暗，但对社会现象还缺乏更深刻的解剖和表现，后者通过女知识青年黄瑛在国统区求职过程中所遭受的种种挫折，暴露了现实社会的腐朽黑暗。黄瑛是一位有独立人格的女性，不愿做男人的附庸，她要自食其力，于是走出家庭，闯进社会，四处求职，然而却四处碰壁，社会对于她来说并不是什么"花园"，而是陷并和"泥坑"。她饱受失业的痛苦，万般无奈，终于做了家庭主妇和孩子的母亲，只有"在苦难生活中打滚"。陈白尘以喜剧手法描写黄瑛的悲剧性遭遇，调侃、揶揄种种荒唐现象，悲喜交融。

完稿于1945年的《升官图》显示出陈白尘出色的讽刺艺术才华。剧情围绕两个强盗的升官梦展开。夜晚，在一个古老的住宅里，两个强盗做了一夜升官发财的美梦。在梦中，他们冒充知县和秘书长，把持了县务会议。通过他们与各局长和省长的接触，暴露了官府的腐败黑暗。这些反动官僚，互相勾结，贪赃枉法。有的买卖壮丁，有的拿捐款去放债，有的克扣教师的米贴，有的霸占民房，整个县城被搞得乌烟瘴气。忽然传来省长大人要来视察的消息，于是这群妖魔又玩弄新的把戏，使用各种卑鄙的手段来伪装自己。谁知省长大人比诸局长更贪婪，设法弄到一批金条和一位美女之后，则宣布视察完毕，"太平无事"，并提拔假知县为道尹，财政局长升为知县，而从壮丁中逃回来的真知县则被枪毙了。最后，省长、知县一起举行婚礼，愤怒的群众把他们统统抓了起来。此时，两个强盗从梦中惊醒。作者将剧中发生的事情写为民国初年，其实明眼人一看便知是讽刺的现实，可称为国民党统治时期的"官场现形记"。

剧本借助梦境，采用夸张与漫画式的讽刺手法，让人物作充分的表演，展示反面人物丑恶的灵魂，收到了很好的戏剧效果。剧本的情节近于荒诞，但却揭示了社会真实，做到了荒诞与真实的统一。其喜剧构思与喜剧性情节、场面、手法，都借鉴了果戈理的讽刺喜剧《钦差大臣》。

1945年出版的《岁寒图》是陈白尘的又一部力作。剧本以知识分子为题材，赞扬了主人公名医黎竹荪在抗日战争的艰苦岁月里爱岗敬业、矢志不移、坚贞不屈的可贵品质，同时也抨击了冷酷如铁、严寒如冬的黑暗社会。

老舍和茅盾是以写小说为主的著名作家，抗战时期在话剧创作上也取得了可观的成绩。继《残雾》（1939年）之后，老舍又创作了《国家至上》（与宋之的合作，1940年）、《张自忠》（1940年）、《面子问题》（1941年）、《大地龙蛇》（1941年）、《归去来兮》（1942年）、《桃李春风》（1943年）等。《归去来兮》可视为老舍抗战时期戏剧的代表作。剧本中的乔绅，缺乏爱国心和人情味，国难当头，却见利忘义，不要朋友，不顾家人，只知捞钱，发展自己的"事业"，最后上了流氓丁影秋的当，才开始悔悟。老舍将小说创作中的幽默与讽刺运用到戏剧中来，收到良好的效果。这对于他后来创作出名剧《茶馆》，是个尝试。茅盾写于1945年的《清明前后》，是"大时代的小插曲"，通过抢购"黄金"时各种人物的表演和不同的命运，暴露了国民党政权的腐朽，提出了中国民族工业的出路问题，其主题具有重大社会意义。

吴祖光最早以《凤凰城》引人注目，是当时的戏剧新秀。他有《正气歌》、《风雪夜归人》、《牛郎织女》、《林冲夜奔》、《少年游》等剧作。三幕剧《风雪夜归人》（1942年）以浪漫主义手法描写了名伶魏莲生与官僚宠妾玉春的爱情悲剧，以人对自我价值的认识与无悔追求来刻画两个边缘小人物的心灵觉醒。这个五四文学的主题在吴祖光剧作中获得了浪漫主义的、富有诗意的表现。《捉鬼传》(1946年)是讽刺喜剧的力作。剧本借民间传说中钟馗捉鬼的故事,影射社会现实。"捉鬼大神"钟馗到人间捉了牛魔王等鬼怪,以为魔鬼已被捉尽,于是卧倒大睡。一千年后被鬼闹醒,发现到处是鬼,难以捉尽,终于败走。剧本中恶鬼肆虐,欺凌百姓,正是国民党为非作歹、祸国殃民的真实写照。

在历史剧创作方面，郭沫若从1941年12月到1943年4月，先后创作了《棠棣之花》、《屈原》、《虎符》、《高渐离》、《孔雀胆》、《南冠草》等六部历史剧。这些剧本以古鉴今，反映了人们反侵略、反投降、反专制，主张团结御敌、争取民主自由人权的心声，揭露鞭挞了卖国投降、专横凶残、卑鄙无耻的小人，热情歌颂了有民族气节、忠贞刚烈的历史英雄。郭沫若的浪漫主义史剧独树一帜，在中国话剧史上有相当影响。

欧阳予倩成功地创作了历史剧《忠王李秀成》（1941年）。剧本展示了太平天国的历史风云，以李秀成为核心人物，突出了忠与奸的矛盾斗争，说明太

平天国失败的主要原因在于内部分裂，奸臣掌握朝政、背叛革命，在当时具有积极的现实意义。

阳翰笙抗战时期的历史剧有《李秀成之死》、《天国春秋》和《草莽英雄》等。《天国春秋》完稿于“皖南事变”后的1941年9月。作者在谈到该剧的创作动机时说：“当时我为了要控诉国民党反动派这一滔天罪行和暴露他们阴险残忍的恶毒本质，现实的题材既不能写，我便只好选取了这一历史的题材作为我们当时斗争的武器。”① 剧本以“杨韦事变”为主要线索，刻画了杨秀清、韦昌辉、洪宣娇等人物，指出太平天国革命的失败，主要原因在于内部自相残杀。东王杨秀清是太平天国正确的政治路线和军事路线的代表，他肩负天国重任，办事果敢认真，是革命的中坚力量。北王韦昌辉是靠投机起家、混入革命阵营窃取重要权力的阴谋家。他勾结富人，贪赃枉法，腐化堕落，收容内奸，挑拨离间，采用阴谋手段，陷害忠良，残杀了杨秀清和二万多名将士，导致太平天国的严重分裂。洪宣娇是一个误入歧途又有所觉悟的人物。她与杨秀清有爱情纠葛，结果被韦昌辉利用。但当她看到“杨韦事变”的严重后果时，她醒悟了，“大敌在前，我们不该自相残杀！”由剧中“杨韦事变”人们自然会联想到“皖南事变”，从而认清国民党制造“皖南事变”的阴谋。

本时期有影响的剧作还有：阿英于上海“孤岛”时期创作的历史剧《碧血花》(又名《葛嫩娘》)、《海国英雄》(又名《郑成功》)、《杨娥传》，被称为“南明史剧”，轰动“孤岛”剧坛。他的《李闯王》在解放战争时期曾产生广泛影响。杨绛有喜剧《称心如意》、《弄真成假》，杨村彬有《清宫外史》，姚克有《清宫怨》(后改编为电影《清宫秘史》)。

第二节 郭沫若的历史剧

抗日战争爆发以后，郭沫若秘密从日本回国，任国民党政府军事委员会第三厅厅长，在周恩来直接领导下从事抗日救亡文化工作。郭沫若身处国民党统治的中心重庆，“就像在庞大的集中营里”。为了鼓舞全国人民的抗战热情，郭沫若以历史事件和人物为题材，借古讽今，从1941年12月至1943年春，先后创作了《棠棣之花》(1941)、《屈原》(1942)、《虎符》(1942)、《高渐离》(1942)、《孔雀胆》(1942)、《南冠草》(1943)六部大型历史剧，歌颂中国历史上志士仁人，表现反侵略、反投降、反独裁专制，争取民主、自由、人权的时代主题。正如郭沫若所说：“要得真正把人当成人，历史还须得再向前进展，还须得有更多的志士仁人的血流洒出来，灌溉这株现实的蟠桃。因此聂嫈聂政

① 阳翰笙：《阳翰笙剧作选·后记》，人民文学出版社1956年版。

姐弟的血向这儿洒了，屈原女须也是这样，信陵君与如姬，高渐离与家大人，无一不是这样。‘杀身成仁，舍生取义’，是千古不磨的金言”①。

《屈原》是郭沫若抗战时期历史剧中最有影响的。剧本写于 1942 年 1 月，正是蒋介石发动第二次反共高潮，制造了震惊中外的“皖南事变”之后。在严重的白色恐怖下，作者将“这时代的愤怒，复活在屈原的时代里”，用借古讽今的方法，抨击了国民党政权的黑暗统治。剧本通过楚国统治集团内部爱国与卖国两条外交路线的斗争，成功地塑造了屈原形象，表现了他热爱祖国、光明磊落、正直无私的崇高品质。屈原是一个爱国的政治家和诗人的典型。剧本开始，通过屈原赋《桔颂》和他对学生宋玉的教育，表现了他光明磊落、独立不移、高洁纯美的人格。他从祖国和人民的利益出发，揭穿秦国企图吞并六国的野心，坚决主张联齐抗秦，反对妥协投降。为此，他与统治集团内以南后、靳尚为代表的投降派进行坚决斗争，遭到投降派的陷害，以致受诬“淫乱宫廷”，被革职、囚禁，受尽污辱。在含冤莫白的情况下，他置个人安危荣辱于度外，仍然关心着祖国的命运和前途。他怒斥南后的卖国行为：“你陷害了的不是我，是我们整个儿的楚国啊！我是问心无愧，我是视死如归，曲直忠邪，自有千秋的判断。你陷害了的不是我，是我们的楚国，是我们整个儿的赤县神州呀！”他劝诫楚怀王“要多替楚国老百姓设想，多替中国的老百姓设想”，要坚持联齐抗秦的路线。昏庸的楚怀王不听劝诫走上了投降道路，并下令将他囚禁起来。在政治理想难以实现，并失去人身自由的情况下，他满腔的愤怒和爱国的激情，借助“雷电颂”作了尽情的喷发：“风！你咆哮吧！咆哮吧！尽力地咆哮吧！在这暗无天日的时候，一切都睡着了，都沉在梦里，都死了的时候，正是应该你咆哮的时候，应该你尽力咆哮的时候！……啊，电！你这宇宙中最犀利的剑呀！我的长剑是被人拔去了，但是你，你能拔去我有形的长剑，你不能拔去我无形的长剑呀。电，你这宇宙中的剑，也正是，我心中的剑。你劈吧，劈吧，劈吧！把这比铁还坚固的黑暗，劈开，劈开，劈开！……”“‘炸裂呀’我的身体！炸裂呀，宇宙！让那赤条条的火滚动起来，像这风一样，像那海一样，滚动起来，把一切的有形，一切的污秽，烧毁了吧，烧毁了吧！把这包含着一切罪恶的黑暗烧毁了吧！”戏剧构思以屈原情感律动为线索，以前数幕的受挫、受辱来“彻底蹂躏诗人的自尊的灵魂”②，在“雷电颂”中彻底袒露了诗人深沉伟大的灵魂与汹涌澎湃的激情。“雷电颂”是气势磅礴、高亢激越的诗，是从屈原胸中发出的反抗黑暗的战歌，追求光明的颂歌。在这里，郭沫若又回到了他的“女神”时代。

---

① 郭沫若：《献给现实的蟠桃》，《沫若文集》第 3 卷，第 58 页，人民文学出版社 1957 年版。

② 郭沫若：《〈屈原〉与〈釐雅王〉》，《沫若文集》第 3 卷，第 317 页，人民文学出版社 1957 年版。

婵娟是作者着墨较多的女性形象。她品行端庄，灵魂高尚，有正义感和爱国心。她敬仰屈原，深知“先生是楚国的栋梁，是顶天立地的柱石。”她对屈原忠心耿耿，崇尚屈原的道德文章，不为谗言所惑，始终将屈原视为自己的恩师、榜样。最后，在探望屈原时，误饮了南后欲毒害屈原的毒酒，不幸身亡。“婵娟的存在似乎是可以认为屈原辞赋的象征的，她是道义美的形象化”①。婵娟的形象对刻画屈原起了烘托作用。南后是投降派的代表人物。她为了个人的利益，与秦国使臣张仪勾结，出卖祖国和人民的利益，破坏联齐抗秦的路线，采用卑鄙无耻的手段制造所谓“淫乱宫廷”事件，诬陷屈原，甚至欲用毒酒毒死屈原，她奸诈、阴毒。南后的形象对刻画屈原起了反衬作用。剧中的宋玉，是一个“没有骨气的无耻文人”。同是屈原的学生，他与婵娟完全是两样的人。他追名逐利，见风使舵，趋炎附势，卖身求荣，品行恶劣，是个没有骨气的文人。这个形象与婵娟的形象形成了鲜明对比。

《棠棣之花》取材于《史记·刺客列传》，是作者在20年代的诗剧《棠棣之花》和两幕史剧《聂嫈》的基础上整理创作的五幕史剧。剧作仍以聂政刺杀韩相侠累的故事为主要情节，增加了三家分晋的内容。当秦国打着“共存共荣”的幌子企图并吞韩国时，侠累却要分裂韩、赵、魏三家，挑动内讧。主人公聂政与《聂嫈》中“士为知己者死”的游侠形象不同，已经具有新的精神内涵。他从“墓地”走向“十字街头”，是为了去做“救国救民的事业”。聂政刺杀侠累和韩哀侯是因为他们“勇于私斗，怯于公仇”，“媚外求荣”，“使横暴的秦国更加横暴”，与他们“并没有私仇”。聂嫈也追随兄弟的足迹，走向“十字街头”，召唤民众进行斗争，并在牺牲中实现了自我的价值。剧本批判了“兄弟阋墙，引狼入室”的分裂投降行径，歌颂了聂氏姊弟的爱国主义和自我牺牲精神，突出了“主张集合反对分裂”② 的政治主题。

“把人当成人”，由“仁义”所产生的“杀身成仁，舍生取义”的精神，是郭沫若历史剧创作的一个贯穿始终的重要主题。人的价值与自我的追求，是五四时期人的发现而产生的现代观念。郭沫若五四时期翻案剧表现了这一主题，在抗战时期六大史剧中，“人”的主题被具体演绎为“杀身成仁，舍生取义”，并且被注入具有时代特色的爱国主义与反专制独裁、反强暴的思想。以《虎符》为代表，郭沫若历史剧的现代人文主义精神以新的内涵焕发出时代色彩。这一思想也不同程度地表现在其他五部史剧中。五幕史剧《虎符》的题材是战国时期信陵君窃符救赵的故事。剧中夺取兵权和驰援赵国等情节都被置于幕

① 郭沫若：《〈屈原〉与〈釐雅王〉》，《沫若文集》第3卷，第317页，人民文学出版社1957年版。

② 郭沫若：《我怎样写〈棠棣之花〉》。

后，而以“窃符”为中心，围绕主人公如姬展开戏剧情节冲突，通过如姬不惜以王妃之尊及付出生命的昂贵代价窃符事件的开掘，揭示出生命的崇高意义。如姬是一位“有担当，有勇气，有智谋，有良心，而且不怕死”的人，她为“仁义”的事业献出了自己的生命，显示了生命的意义：“这是人的尊严，这也是我的尊严”，如姬墓前独白与“匕首颂”是全剧“把人当成人”、“舍生而取义，杀身以成仁”思想的表现。信陵君是主持公道、维护正义的志士，是“仁义”的化身。郭沫若认为“战国时代，整个是一个悲剧时代”，“是人的牛马时代的结束”，是“大家要求人的生存权”[①] 的时代。《虎符》中反复宣扬着“把人当成人”这一“仁义”思想，如姬、信陵君因具有这一思想而被作者看作“时代之先驱者”[②]。

《高渐离》（五幕史剧，又名《筑》），取材于《史记·刺客列传》，描写了荆轲刺秦王失败后，其友高渐离不畏秦王淫威继续行刺的故事。高渐离欲谋刺秦王，却因击筑暴露身份被捕。为伺机再起，忍受矐目去势之酷刑，最终以筑歌颂了朋友荆轲的英雄业绩并以筑为武器向暴君发出殊死一击。剧作歌颂了反抗专制暴虐统治者的坚毅勇敢、不折不挠的反抗精神，在英雄的悲剧中显示其为了正义而斗争的惊人意志与“杀身成仁”的崇高人生。剧作因为“存心用秦始皇来暗射蒋介石”，所以秦始皇的形象是漫画化的，再版时，作者修改了那些“过分毁蔑秦始皇的地方”[③]。

《孔雀胆》是一个凄婉动人的爱情悲剧，剧本写元末云南行省梁王之女阿盖与大理总督段功的爱情被丞相车力特穆尔和王妃阴谋扼杀的故事。段功对于破坏民族团结的异族统治集团优柔寡断，一再姑息忍让，终于家破身亡。该剧明确指出了导致爱情悲剧的妥协主义的危害。细致的心理描写、凄婉的抒情诗风格尤其动人。《孔雀胆》的主题在观众中有不同的理解。作者创作的理性意念是表现民族团结，剧情实际内涵是表现了政治上的妥协主义造成了悲剧。而剧作者戏剧构思中的情感倾向则在阿盖公主身上。一首旧诗《阿盖妃》（刘毅庵作）引起了郭沫若“重新温暖了我的旧梦”，从阿盖公主身上联想到安娜给他的爱情的温暖和为他承受的苦难。郭沫若在阿盖公主身上倾注了个人的情感。缠绵悱恻、委婉情深的《孔雀胆》，是郭沫若心灵的纪念[④]。其他的政治主题都是外加的。《南冠草》（演出时更名为《金凤剪玉衣》）写的是明末少年民族英雄夏完淳推戴鲁王，聚兵抗清，最后壮烈殉国的故事，把夏完淳诗集

① 郭沫若：《献给现实的蟠桃》。
② 郭沫若：《虎符·写作缘起》。
③ 郭沫若：《〈高渐离〉后记二》。
④ 参见朱栋霖、王文英：《戏剧美学》，第281～286页，江苏文艺出版社1991年版。

《南冠草》所含的诗情和史实戏剧形象化了。

郭沫若的浪漫主义史剧，创作主体深深介入古人古事，透过古人古事与现实对话、交流，具有强烈的现实性。他说："我主要的并不是想写在某些时代有些什么人，而是想写这样的人在这样的时代应该有怎样合理的发展"[①]。他总是以现代人的眼光去观照历史人物和历史事件，让人们从古代看到现代，引起人们的联想和深思。他从史实中发掘与发展同当下的联系热点，让观众从这古今联系中更深刻地认识现实，对待现实。通过屈原的悲剧命运，人们自然会联想到现实。郭沫若是卓越的历史学家，又是杰出的戏剧诗人，他的历史剧以历史事实为依据，但不拘泥于史实。他说："历史研究是'实事求是'，史剧创作是'失事求似'。史学家是发掘历史的精神，史剧家是发展历史的精神"，"古人的心理，古书阙而不传。在这史学家搁笔的地方，便须得史剧家来发展"[②]。"剧作家的任务是在把握历史的精神而不必为历史的事实所束缚"，"他可以推翻历史的成案，对于既成事实加以新的解释，新的阐发，而具体地把真实的古代精神翻译到现代"[③]。这些史剧创作的见解十分精当，又富有浪漫主义特色。根据剧情和表达主题的需要，他遵循"失事求似"的历史剧创作原则，往往适当改动历史事实，虚构人物和事件。例如，《史记·屈原贾生列传》中写屈原被疏的原因，是上官大夫与之争宠，心害其能，进谗言，屈原被疏。而《屈原》则改为以"淫乱宫廷"被疏，这样进一步揭露了投降派的阴险、卑劣、狠毒。婵娟这个人物，则是虚构的，其作用是烘托屈原，鞭挞变节之徒。他从如姬的简要史实中生发出许多情节，丰富了如姬与信陵君的形象。

郭沫若是个感情激越充沛奔放的浪漫主义诗人，他的历史剧和他的诗一样，抒情主体凸现，具有浓烈的诗意与优美的抒情，他的戏剧也是悲壮激越优美的抒情诗，富有浪漫主义色彩。他的史剧构思有浪漫主义诗剧的特征，"剧诗人与剧中人融为一体，套用他的话，即剧中人'就是我自己'"[④]。他的创作主体与他所挚爱的历史人物交流沟通、融为一体，他的浪漫主义诗人的触感与热情，"惯会突进"剧中人物的心灵，一如他所赞赏的歌德创作诗剧《浮士德》的情形一样。他是屈原研究者、崇拜者，他写《屈原》，当然屈原"就是我"，我就是屈原。《屈原》一剧是以屈原情感的发展来发展剧情的，戏剧冲突就是激发屈原心灵的运动，"雷电颂"是屈原当时可能发出的心声，更是郭沫若对

---

① 郭沫若：《献给现实的蟠桃》。

② 郭沫若：《历史·史剧·现实》，《沫若文集》第13卷，第17页，人民文学出版社1961年版。

③ 郭沫若：《我怎样写〈棠棣之花〉》，《沫若文集》第3卷，第164页，人民文学出版社1957年版。

④ 陈瘦竹：《再论郭沫若的历史剧》，《陈瘦竹戏剧论集》下册，第1356页，江苏教育出版社1999年版。

于当下黑暗现实的诅咒与对理想未来的渴望，他借屈原之口，吐胸中块垒。称这是屈原与郭沫若两位浪漫主义诗人会心的合奏曲，一点也不为过。剧作人已经完全化为剧中人，在舞台上直抒胸臆，"雷电颂"就是郭沫若的诗，他又回到"女神"时代的抒情诗心境。《虎符》中，他的心灵对如姬的倾慕与投入，涌动他以全副心智塑造了一位贤淑智慧刚毅的女性形象，并且在墓前吟诵出"墓前颂"与"匕首颂"两首诗。这是如姬的诗，更是郭沫若诗心与激情、智慧的结晶。"屈原的独白是雷电的诗，惊涛骇浪的诗；如姬的独白是月夜的诗，明净深邃的诗。屈原的独白震撼人心，如姬的独白发人深思"①。两者都是郭沫若的抒情诗，是在《女神》中早就表现出的两种诗风。在《孔雀胆》的女主人公阿盖形象上，郭沫若寄托了对安娜的眷恋与感激。这就是这出缠绵悱恻、哀婉动人的爱情悲剧创作成功的奥秘。

郭沫若的浪漫主义史剧都是英雄悲剧，郭沫若的悲剧人物都是"杀身成仁，舍生取义"的英雄人物和志士仁人。这组郭沫若浪漫主义史剧的悲剧群像，或是著名的诗人兼政治家、杰出的豪侠壮士、民族英豪、忠义信守的志士，或是识大体、具远见、坚毅果敢的女英雄、女豪杰。他们热爱祖国，捍卫真理与自我人权，坚贞正直，胸怀坦荡，为民族前途、正义事业、人的权利而勇于抗争，不计成败，甚至"知其不可为而为之"，体现出无畏的献身精神，人格的伟大与刚强。郭沫若的浪漫主义史剧创作传承了索福克勒斯、莎士比亚、歌德、席勒和我国元杂剧等的古典悲剧美学传统，悲剧冲突庄重严肃，格调高昂悲壮，富有悲剧崇高感。这同曹禺刻画灰色人物、平凡人物的精神悲剧与忧愤深沉、缠绵沉挚的悲剧美不同。郭沫若的悲剧精神是崇高悲壮。

第三节　夏　衍

夏衍（1900～1994），原名沈乃熙，字端先，浙江省杭县人。1920年杭州甲种工业学校毕业，因成绩优异，被保送赴日留学。第二年考入日本福冈明治专门学校电机科，1925年入九州帝国大学工学部冶金学科。留学期间，他广泛涉猎外国文学名著，曾读过斯蒂文生、狄更斯、托尔斯泰、屠格涅夫、契诃夫、高尔基的许多作品，同时，还读了《共产党宣言》、《共产主义运动中的"左派"幼稚病》等马列著作，对"工业救国"的思想产生了怀疑。1927年回到上海，在白色恐怖下加入中国共产党。从此，投身于党所领导的革命文艺运动，成了职业革命者。1929年与郑伯奇、冯乃超等组织成立了上海艺术剧社，

① 陈瘦竹：《郭沫若的历史剧》，《陈瘦竹戏剧论集》下册，第1337页，江苏教育出版社1999年版。

提出了“普罗列塔利亚戏剧”（无产阶级戏剧）的口号。1930年参加筹建左联，并被选为执行委员。1932年，根据党的指示，参加电影工作，并任秘密的党的电影小组组长，给电影界注入了新的活力。1937年抗日战争爆发后，投入抗日救亡工作，曾发起组织救亡演剧队和战地服务团，主编过《救亡日报》。1942年去中共南方局重庆办事处工作，任文化组副组长。1949年进驻上海，接管上海的文化工作。建国后，夏衍担任过文化部副部长、全国文联副主席等职务，为发展我国社会主义电影、戏剧艺术做了大量工作。“文革”期间，受到“四人帮”的残酷迫害，被关押8年之久。粉碎“四人帮”后，夏衍奋力写作，继续指导着文艺工作。1994年逝世。夏衍是继田汉、曹禺之后，我国现代戏剧史上又一位有重要影响的剧作家。他最初写的两个剧本《赛金花》和《自由魂》（《秋瑾传》），属于历史剧。《赛金花》采用讽喻的手法，画一幅以庚子事变为背景的奴才群像。女主人公赛金花凭借姿色与机智替清朝同八国联军交涉，减轻了侵略者对京师百姓、官吏的欺凌。这说明满朝文武还不如一个妓女，由此暴露了清朝政府的腐朽无能。历史是现实的一面镜子，通过这一历史事件，人们自然会联想到当时的现实。剧本对赛金花给予过多的赞扬与同情，“‘讽喻’腐败政治的现实目的达到了，而主人公又偏离出‘作者要讽喻的奴隶’的焦点，暴露出剧本的内在裂痕。”[①]《自由魂》取材于辛亥革命时期的民主主义革命家秋瑾的英雄事迹，表现了她为争取妇女解放和民族独立而英勇抗争的革命精神和杀身成仁、风骨凛然的浩气。

夏衍以现实生活为题材的剧本有《上海屋檐下》、《一年间》、《心防》、《愁城记》、《水乡吟》、《法西斯细菌》、《离离草》和《芳草天涯》等。其中《上海屋檐下》是他的代表作，体现了夏衍戏剧的现实主义特色。正如作者所说：“这是我写的第四个剧本，但也可以说这是我写的第一个剧本。因为，在这个剧本中，我开始了现实主义创作方法的摸索。”[②]《上海屋檐下》摆脱了以艺术图解政治理念的倾向，再现生活的本来面目。剧本写于1937年春，“西安事变”虽已发生，但国共联合抗战的局面尚未形成，上海社会动荡。作者将笔触伸向上海市民社会的一角，展示了一幅幅悲凉的人生画图。且看这是怎样的几户人家：灶披间住的是小学教师赵振宇夫妇，赵收入低微、生活困难，但他是个乐天派，常用“比上不足，比下有余”来麻醉自己。他的妻子狭隘自私，牢骚满腹，常为一些琐事吵吵闹闹，怨天尤人，迁怒他人。他们是不调和的一对，其原因是出于贫困。亭子间住的是黄家楣夫妇，黄是靠父亲典房、卖地培养出来的大学生，如今患了肺病，失业在家，一筹莫展，连款待一下从乡下来

① 陈白尘、董健主编：《中国现代戏剧史稿》，第619页，中国戏剧出版社1989年版。

② 夏衍：《上海屋檐下·后记》，中国戏剧出版社1957年版。

的老父，尽一点孝心都做不到。为了生活，常和妻子发生口角。前楼上住的是施小宝，她是海员的妻子，因丈夫经常出海不归，为生活所迫，做了流氓的情妇，过着出卖肉体的非人生活，她想挣扎，但跳不出流氓的魔掌。阁楼上住的是老报贩李陵碑，儿子在一二八抗战中阵亡，无依无靠，孑然一身，因思念儿子神经失常。客堂间住的是小职员林志成。他的好友匡复因投身革命被捕入狱，在白色恐怖下他承担起从生活上照顾匡复妻女的义务，一段时间后，林志成与匡复的妻子杨彩玉同居了。从表面看，他们平平稳稳，但精神上却非常痛苦，时时受到良心的谴责，有一种沉重的负罪感。匡复出狱后，他们更加感到无地自容。这一群生活在都市角落里的平凡的小人物，丧失了人的价值和生活的权利，痛苦地维系着非人的生存。这里每个人的命运，都是对现实的控诉。作者写的虽然是“几乎无事的悲剧”，但透过五户人家灰暗的生活和“人生的零碎”，我们看到了那个时代的真貌。

匡复是作者着墨较多、处于中心地位的人物。他是革命知识分子，因参加革命被捕入狱，经受了十年牢狱生活的折磨，身体饱受摧残。出狱以后，他寻找妻子和女儿，渴望回到温暖的家，用妻子的爱来慰藉他那颗伤痕累累的心。但他发现，他入狱以后，妻子已投入别人的怀抱。于是他被爱情纠葛所缠绕，又经受了一场激烈的思想斗争。感情的打击往往能摧毁一个人的意志，但匡复经受住了情感、道德、意志的考验，没有消沉下去，更没有陷入爱情纠葛的深渊。于是他从个人感情的圈子里挣扎出来，以极大的牺牲精神自食了爱情的苦果。另一方面，他对现实的认识也较清醒，出狱以后，看到“上海屋檐下”平民百姓的痛苦，心中萌发出社会责任感，重新走向现实的天地。

从《上海屋檐下》开始，夏衍创作中的现实主义倾向有了加强，艺术意识开始觉醒，戏剧艺术取得了可喜的成就。真实性是夏衍现实主义戏剧艺术的基本特征。他遵循真实的原则，善于选取平凡的人物和普通的日常生活，来展示时代的风貌。他不追求曲折离奇的情节和尖锐激烈的矛盾冲突，自然、平实地再现生活的本来面目，给人一种真实、亲切之感。《上海屋檐下》是真实性的佳构。剧本作于抗战前夕，作者没有去写轰轰烈烈、波澜壮阔的抗日画卷，而是选取上海市民社会的一角，描写了一群立人檐下的小人物的平凡、琐细的生活，让人看到形形色色的社会相。“作者在介绍芸芸众生的色相之下，同时提出一些严重的社会问题，一些人与人之间的纠纷，一些人与行为之间的关系”①，揭示出生活的深刻内涵。与淡化戏剧冲突相一致，夏衍善于刻画戏剧人物的内心世界，流露出含蓄深沉的抒情特色。他用简洁、朴素的对话来展示人物复杂的情感、心理的变化，用无言的动作、典型的细节，来透示人物心灵

① 刘西渭：《〈上海屋檐下〉》，《咀华二集》，文化生活出版社 1942 年版。

的秘密。《法西斯细菌》中的静子，是位温柔文静，感情深沉的女性，作者刻画她时，没让她倾诉感情，而是通过片言只语，透视了她情愫的波动。《上海屋檐下》的黄家楣夫妇，在老父面前互相责备、抢白，又互相安慰、相濡以沫的复杂情感，通过人物简洁的对话、黄家楣无言地抚摸妻子肩膀的动作，表现得感人至深。黄父临走时悄悄留给孙儿的几块血汗钱，也是传神的细节，很好地展示了人物内心的隐痛。

夏衍的戏剧善于创造和人物心境相契合的氛围，这种氛围带有明显的象征性。《上海屋檐下》故事发生的时间是黄梅时节，从开幕到终场，天色昏暗，阴晴不定，细雨连绵，郁闷得使人透不过气来，这种梅雨低压，欲晴又雨，变幻莫测的自然气候，正是抗战前夕国统区政治气候的象征。作者将自然气候和政治气候联系起来，将人们对自然气候和政治气候的感受与心境融合起来，既影射、暗示了社会，又创造了富有诗意的舞台氛围。

夏衍的戏剧讲究结构艺术，与淡化情节相一致，他的戏剧结构往往呈现出散文化的特征。《上海屋檐下》在同一时间，同一地点，将五户人家的故事同时展开，五线并进，纵的线索层次分明，脉络清晰，但又有横线相连结，像蛛网般纵横交织。虽然五线并行，还是有主次的，其中匡复、林志成、杨彩玉三人的爱情纠葛为结构主线，另外四条线索交错缠绕，相辅相成，构成了一个戏剧整体。

夏衍于40年代创作的《心防》、《法西斯细菌》、《芳草天涯》都是以知识分子为主人公的正剧。《法西斯细菌》（1942年）这部现实主义力作，塑造了一位细菌学家俞实夫的形象。展示了他从不问政治到走向抗战激流的心路历程。《芳草天涯》探入到知识分子的婚姻、爱情、家庭，抒情性强。夏衍戏剧以平淡隽永的抒情性、社会政治意识与艺术的良好结合，显示其现实主义的特色。

第二十一章　解放区文学思潮

1942年5月延安文艺座谈会的召开，和毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》在次年公开发表，是抗战文艺运动中最重要的历史事件，也是解放区文学运动的发展标志。

工农红军长征到达延安后，开始了根据地的文学活动。1936年11月，陕北就出现了陕甘宁边区的第一个文学团体——中国文艺协会。1937年底又成立了陕甘宁边区文化界抗日救亡协会，成仿吾、周扬等为负责人。这是抗战爆发后在解放区建立的第一个以文学团体为骨干的抗日文化组织，协会设有诗歌总会、文艺突击社、戏剧救亡协会、文艺战线社、抗战文艺工作团等文艺团体，也设有讲演文学研究会、大众读物社、文艺顾问委员会等组织。协会在动员解放区文艺工作者迅速投入抗日文艺运动方面，发挥了积极的组织作用。1938年由毛泽东、周恩来倡议，在延安成立了鲁迅艺术学院（后改名鲁迅艺术文学院）。毛泽东为之题词："抗日的现实主义，革命的浪漫主义"。1938年9月，延安抗战以来第一个类似文艺联合会性质的文艺团体，陕甘宁边区文艺界抗战联合会正式成立，1939年5月又改名为全国文艺界抗敌协会延安分会。抗战以来，根据地大量吸收知识分子，向往延安而来者络绎不绝，为解放区的文艺发展准备了作家队伍。陕甘宁边区的文艺刊物就有《文艺突击》、《大众文艺》、《谷雨》、《草叶》、《诗刊》等多种，《解放日报》的《文艺》副刊也是很有影响的阵地。根据地持久地贯彻着"文章入伍、文章下乡"的精神，小型文艺活动成绩突出，如街头诗、民众剧团的新秦腔等。1942年以前，创作方面的成绩以诗歌较为突出，田间、柯仲平、何其芳、艾青都有新的成就；小说方面，以丁玲的《在医院中》写到根据地来的小资产阶级知识分子最典型，在表现农村题材方面较突出的是孔厥。但来自于国统区大城市的作家与工农大众拥有各自的世界，较隔膜，所以会产生小资产阶级知识分子视角的暴露式的写法，一些文艺工作者在街头墙报和报纸上发表杂文，讽刺暴露延安的"黑暗"。到延安来的许多作家习惯于以世界名著作为艺术价值的衡量标准与学习的典

范，于是有演出外国戏、古典戏的风气，描写延安日常生活的戏则常常是反映些病态的现象。当然有许多作家已感受到与工农兵相结合的历史要求并为此作出了努力。

决定解放区文学面貌、影响着一个时代及后来的中国文学发展历史的毛泽东文艺思想，其核心内容就是《在延安文艺座谈会上的讲话》。延安文艺座谈会有特定的历史背景因素：其一，作为一个代表人民大众利益的政党对革命文艺的要求，同作家创作的作品的实际成绩之间存在着差距，五四以来的文艺运动对共产党领导革命的进展反映得很不够，对艺术的现代化的追求超过了对民族化、大众化的认同；其二，抗日民主根据地大批文艺工作者是来自城市的青年知识分子，如何与来自乡村的八路军、新四军以及工人农民相结合，消除隔膜，写出他们的革命人生，是个亟待解决的问题；其三，战时的政治军事体制及解放区工农兵读者对文学有着特殊的要求和期待，战时他们更迫切需要的多是宣传品式的作品，然而当时的作家、艺术家更感兴趣于高雅的艺术，不太愿意作普及的工作；其四，来自于国统区的文艺家们习惯采用暴露、讽刺的手法来抨击时政，到了解放区以后，思维定势难以改变，对革命阵营内部的问题也采用同样的方法。

当时在延安和各抗日根据地的文艺工作者中已发生了争论，针对根据地文艺运动的状况和争论的种种问题，毛泽东分别于 1942 年 5 月 2 日、5 月 23 日在延安文艺座谈会上作了重要讲话。《讲话》的中心是解决文艺为群众及如何为群众的问题，目的在求得文艺对革命的有力配合。《讲话》要求文艺工作者“站在无产阶级立场上”，使文艺为人民大众，首先“为工农兵”服务，这就从根本上为革命文艺指明了方向。《讲话》从解放区的实际出发，要求文艺工作者在学习马克思主义的同时，必须“深入工农兵群众，深入实际斗争”，从而为作家世界观的转变和创作源泉的获得，指明了根本途径。指明“在普及基础上的提高”和“在提高基础上的普及”的辩证关系；指出文艺源于生活，“却可以而且应该比实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”；再一次指出要借鉴吸收中外文化遗产中的精华，同时也说明这是“流”而不是“源”。所有这些，都丰富和发展了马克思主义文艺理论，对解放区文学和新中国文学产生了巨大的影响，在现代文学史上具有划时代的意义。《讲话》在文艺与政治的关系的论述中，强调文艺从属于政治，并提出政治标准第一，艺术标准第二，对文艺自身的特点与规律没有给予充分的重视。

在文艺工作的争论中，要数延安知识界、文艺界发生的关于歌颂与暴露问题的论争最突出。明确地倾向于暴露黑暗的是王实味，代表性作品是他的《野百合花》，对与战争时代的艰苦环境不协调的部分人的生活进行批评。他又在

《政治家　艺术家》一文中把二者对立起来。如此种种，都使他成了整风运动中的批判对象，并由批判发展到对个人采用政治处理的手段。这开了用政治处理来解决文艺思想问题的先河，造成了严重的后果。类似情况还有建国前夕对萧军的批判，深文周纳，曲解原意，也造成冤案。

解放区的文艺社团有这一地区和时代的特点，形式上存在着差异，基本任务却是相近的。社团主要有三种形式：

第一种形式是作为中华全国文艺界抗敌协会分会或中华全国戏剧界抗敌协会分会而建立的文艺团体。如：除中华全国文艺界抗敌协会延安分会以外，还有中华全国文艺界抗敌协会晋东南分会、晋西分会、晋察冀分会，以及中华全国戏剧界抗敌协会陕甘宁边区分会、太行山区分会、晋察冀边区分会、晋西分会、晋察冀豫分会。这些分会在整个抗日战争时期，指导了该地区的抗日文艺运动。解放战争期间，随着中华全国文艺界抗敌协会更名为中华全国文艺界协会，解放区的各分会也随着更名。第二种形式是各解放区自己建立的文化或文艺团体。它们以开展农村戏剧运动为主要任务，如：山东文化界救亡协会、苏北文化协会、华中文化协会、东北文化协会一类的组织。第三种形式是各解放区作家自由结社建立的文艺团体。这些团体主要以自己的创作成就展示不同的艺术风格。抗战时期，各解放区都建立了一批由作家自愿组织起来的文艺社团。较有影响的有：延安和陕甘宁边区的战歌社、新诗歌会、山脉诗社、青年文艺学习会、延安诗会、怀安诗社、草叶社，晋察冀边区的燕赵诗社、战地社、铁流文艺社、晋察冀诗会，晋西北地区的根据地文社，太行山区的太行诗社，华中地区的湖海诗文社等。这些专门性的文艺团体，多数仍隶属于各解放区统一的文化或文艺组织，也有少数独立活动的文学社团。在抗战后期和解放战争时期，这一类社团明显减少。

这些社团不像第一个十年里的文学社团那样受不同文艺思潮的影响，个性、宗旨上存在着种种区别。它们有着共同的基本任务：首先，组织作家深入工农兵群众，深入前线，为抗日民族解放战争服务。其次，创办刊物，繁荣创作，培养青年作者。刊物有铅印、油印、石印的，具有强烈的战斗精神和较为鲜明的艺术个性。突出的刊物如：延安创刊最早的大型文艺刊物《文艺突击》，当时活跃在延安的作家都是该刊的撰稿者。后来它有过短期的停刊，更名为《大众文艺》继续出版。《文艺战线》是在延安编辑、由桂林出版的另一个大型文艺刊物，它声称“是一个统一战线，整个抗日民族统一战线的一部分，民族自卫战争的意识形态上的一个战斗分野”。文协延安分会编辑出版的《谷雨》上，发表过丁玲《在医院中》、柳青的小说《一天的伙伴》、艾青的诗《我的父亲》等，受到了读者的重视。鲁迅艺术学院草叶社编辑的《草叶》，以发表鲁艺师生的创作为主。这些刊物上发表了一大批较优秀的作品。它们以反映现实

生活的及时和独具的艺术形式征服了延安的读者，也使大后方的读者耳目一新。第三，通过文艺评奖的活动推动文艺运动的健康发展。马烽、西戎这样的作家就是在评奖活动的激励下成长起来的。第四，由这些文学社团的活动促成风格流派的初步形成。如：以赵树理为代表的“山药蛋派”，其形成虽在建国后，但这时已有了清晰的发展脉络，丁玲、萧军等在《文艺月报》周围的“文学月会”作者群，晋察冀诗人群等。但社团之间也存在着宗派主义的情绪，像鲁艺的《草叶》和文协的《谷雨》就彼此缺少联系，互不往来。

第二十二章　解放区文学创作

第一节　解放区文学创作概述

《讲话》以后到建国前，解放区文学创作取得了突破性的发展。这一阶段，文学的工农兵方向得到贯彻，文艺对革命事业的配合更为有力；文学创作在民族化和大众化方面获得重大的进展。同时，为工农兵、为人民的文学在国统区影响日益扩大与增强，毛泽东的《讲话》及其他有关论著中所表达的文艺思想和文化思想，对抗战以来整个文艺界的创作和理论批评，产生了深远的影响，最终成为全国文艺工作一致努力的方向。

在《讲话》以后，延安的文学创作在面向工农兵方针指引下，出现了新的题材与主题，有比较成功的作品。这些作品通过对民族的、阶级的斗争以及劳动生产题材的描写，反映了根据地人民的生活与斗争，为农民喜闻乐见。赵树理的小说《小二黑结婚》、《李有才板话》、《李家庄的变迁》在抗日根据地广泛流传；邵子南的《地雷阵》塑造了英雄李勇形象；马健翎的新秦腔《血泪仇》、《穷人恨》在现实生活中发生过重大教育作用；贺敬之等集体创作的新歌剧《白毛女》、战斗剧社的《刘胡兰》、李季的长篇叙事诗《王贵与李香香》等都曾在群众中产生过巨大影响。工农兵群众在作品中取得了主人公的地位。小二黑和李有才、喜儿和刘胡兰、王贵和李香香等人物形象都从不同角度反映了新一代农民的成长。他们从被压迫、被损害的对象变成了推动历史前进的力量，成了被歌颂的对象。这些作品在运用农民喜闻乐见的形式和大众化语言方面，与民族的、民间的文艺传统保持了联系。新歌剧《白毛女》就是在群众秧歌运动基础上发展起来的，长诗《王贵与李香香》直接用陕北民歌《信天游》的形式创作的，赵树理的新评书体小说吸取了中国旧小说的许多长处，他所采用的语言几乎都是来自于农民的口语。

延安的文学批评以周扬为代表。他运用毛泽东《讲话》的基本精神来从事解放区文艺的批评，《论赵树理的创作》较早肯定了赵树理民族化、群众化的成就与

地位。

解放区文学的特征，首先体现在它服务于时代政治任务的功利性。在抗日战争和解放战争期间，解放区人民面临的首要任务是抗日救亡以及在此过程中与国内各敌对势力进行反复而艰苦的斗争。民族意识、阶级意识和革命意识的不断强化，成为这一时期解放区人民的思想主潮。为了最大限度地动员全体人民自觉地共同肩负起这一使命，文艺的基本职能被规定为宣传、动员和教育人民，政治和文艺的关系日益密切。这一历史的质的规定性又反过来成为文艺发展的动力和文艺面貌审美变化的制约性因素。主题提炼的政治革命化、题材选择的"工农兵"化、笔触情调的大众化、功能职责的服务化和作家切入生活视角的阶级化等，不但是革命对文艺的要求，同时也形成了一种时尚。大批从外地进入解放区的作家而对新的现实，自觉或不自觉地开始自我反思并进行自我调整。解放区"本土"作家和进入解放区的国统区作家，不同的艺术意识在不断的碰撞中被整合。

解放区文学的第二个特征，体现在艺术追求的乡村化。以广大农村为依托的解放区，决定了它的艺术受众主要是没有经过文化教育的、以农民为主体的工农兵大众。解放区文艺的基本宗旨决定了任何一个文艺工作者在进行艺术创造之前必须首先考虑如何使这些受众理解、接受自己的艺术，从而起到鼓动、教育、团结的作用。艺术普及的需要催迫着作家们想方设法地适应读者，最大限度地强化艺术作品的通俗性。传统艺术受到人们的重视，乡村文化的传播方式被越来越多的艺术家所采用，形成了大规模的向传统、民间回归的艺术潮流。新诗的创作不但从搜集民歌起步，小说创作也从传统章回体、评书中汲取养料，研究民间秧歌成为戏剧创新的前提，包括音乐、绘画创作也尽可能地吸纳民间艺术因素。五四以来新文学一直困扰自身的民族化、大众化难题，在解放区文艺的实践中得到了较为具体的解答。解放区文艺从人物到主题、从形式到语言、从艺术风格到审美情趣，不但与30年代的文学，而且与同时期国统区文学呈现出鲜明的差别。

解放区文学的第三个特征，体现在作家心态的"工农兵"化。解放区文艺创作的作家队伍，基本上是两个方面所构成，一是在解放区"土生土长"的作家，如赵树理、孙犁等，由于长期生活在解放区，其精神心态从创作一开始就与工农兵有着联系。二是从国统区和其他地区（如沦陷区）进入解放区的作家，如丁玲、何其芳等人。这些作家大都在国统区30年代业已成名，艺术意识所依据的精神心态基本上是现代都市文化人类型。他们的心态的"工农化"，经历了自我调整和改造重构的艰难过程。在这个过程中，他们中的不少人不无盲目地丢弃了许多宝贵的艺术个性，有的甚至付出了生命的代价，才摸索到一条使新文艺大众化、农民化的路子。

由于强调文艺为革命的政治服务，不少作品忽略了文艺特征，缺少意蕴丰厚的艺术典型，艺术创新不足，艺术个性模糊，艺术意识的现代感趋弱；强调向劳动人民学习的同时，作品也染上了小生产者习气，过分倚重传统文化、农民文化，丢弃了五四新文学传统中一些有价值的成分；由于眼光放在本土，主动放弃了向外国文学学习借鉴，形成了当时与以后的文学艺术的固步自封。这些不能不说是解放区文学发展中留下的遗憾，而且影响到建国后十七年的文学创作。

解放区的文学创作，小说成就最大，歌剧创作的独特性最为明显。

1942年以后，解放区小说创作发生了变化，不再如早期作品那样单薄、粗糙。显示了解放区小说创作的实绩。如赵树理的《小二黑结婚》、《李有才板话》和《李家庄的变迁》，孙犁的《荷花淀》，丁玲的《太阳照在桑干河上》，周立波的《暴风骤雨》，马烽、西戎的《吕梁英雄传》，孔厥、袁静的《新儿女英雄传》，柳青的《种谷记》，欧阳山的《高干大》，草明的《原动力》，刘白羽的《无敌三勇士》、《政治委员》，邵子南的《地雷阵》，柯蓝的《洋铁桶的故事》，王希坚的《地覆天翻记》，华山的《鸡毛信》，管桦的《雨来没有死》，康濯的《我的两家房东》、《春种秋收》，马加的《江山村十日》和《开不败的花朵》等。这些作品虽然都是反映解放区各方面生活的，但在对生活开掘的层次与艺术创新的侧面上，却各有倚重。如《吕梁英雄传》、《新儿女英雄传》、《地覆天翻记》、《洋铁桶的故事》都在结构上和写法上借鉴传统章回体小说，但创新程度有明显的多寡之别；再如《高干大》、《种谷记》、《我的两家房东》等都表现了解放区人民精神面貌的各方面变化，但艺术切入的角度选择各不相同。解放区生活的各个侧面——从前线战斗到寻常生活，从将军到百姓，从社会变革到人的精神蝉蜕，42年以后的小说创作都给予了及时的体现。

戏剧创作，在解放区主要体现在旧剧改编、地方戏曲的新编剧目创作和新型歌剧的创作方面。解放区戏剧创作的高潮来自于延安秧歌剧活动的展开。在群众性的新秧歌运动的推动下，出现了不少以秧歌形式写成的新秧歌剧。如《兄妹开荒》（王大化、李波、路田编剧）、《栽树》（贺敬之编剧）、《动员起来》（延安枣园文工团集体创作）、《牛永贵挂彩》（周而复、苏一平编剧）、《张治国》（荒草、果刚编剧）、《宝山参军》（王血波编剧）等。这些新秧歌剧摒弃了旧秧歌不健康的思想内容、选择了现实生活题材，描绘了工农兵形象，加之采用了旧秧歌载歌载舞、生动、活泼的民族形式，受到广大群众的欢迎。

新歌剧有《白毛女》（延安鲁迅艺术学院集体创作，贺敬之、丁毅执笔）、《王秀鸾》（傅铎编剧）、《血泪仇》（马健翎编剧）、《赤叶河》（阮章竞编剧）和《刘胡兰》（中国人民解放军第一野战军政治部战斗剧社集体创作，魏风、刘莲池等执笔）等。

歌剧《白毛女》创作于1945年初，1945年4月正式演出。剧本以40年代初流传于河北某地的“白毛仙姑”的传说为素材，摒除了原故事所渲染的传奇色彩和封建迷信色彩，融进了阶级斗争的思想内容，塑造了杨白劳、喜儿等农民形象。

杨白劳是旧社会老一辈农民的形象。他忠厚、勤劳、善良，最后却被黄世仁逼上绝路，悲愤交加，喝盐卤自尽。他的自杀，既是对黑暗社会的控诉，又反映了他性格中软弱的一面。杨白劳的悲剧，说明受苦受难的人们，不奋起反抗，就不能改变自己悲惨的命运。喜儿是和她父亲有着不同性格的另一种农民形象。她3岁丧母，是杨白劳的独生女，天真活泼、勤劳善良，但各种残酷的打击接踵而至。在深山中她熬过数年非人的生活，终于活了下来。在奶奶庙遇到仇人黄世仁时，她胸中燃起复仇的怒火，发出了"我要撕你们！我要掐你们！我要咬你们哪！"的复仇的呼喊。最后，在八路军的搭救下，她终于走出深山，报了仇，雪了恨，与大春结合。喜儿的生活道路，表现了"旧社会把人逼成'鬼'，新社会把鬼'变'成人"的主题。《白毛女》富有革命浪漫主义色彩。喜儿从黄家逃出，风餐露宿，奇迹般地活下来，在奶奶庙与仇人相见，最后走出深山，报仇雪恨，与恋人团聚，情节曲折生动，扣人心弦，有传奇性。《白毛女》运用了民歌、小调和地方戏曲的曲调，吸收了中国古典戏曲的歌唱、吟诵、道白相结合的传统，还借鉴了西洋歌剧注重表现人物性格的处理方法，为新歌剧决定了模式。

《王秀鸾》塑造了一个新型劳动妇女形象。主人公王秀鸾是冀中农村的一个妇女干部，她积极从事抗日工作，放松了生产劳动，受到丈夫和婆婆的责难。后来在党和政府的帮助教育下，她一面开展抗日工作，一面努力生产，并当上劳动模范。在家庭生活方面，她勤劳本分，敬老扶幼，委屈求全处理婆媳关系，是一个模范媳妇。剧本既谱写了一曲生产劳动的赞歌，又树立了一个好媳妇的榜样。

《赤叶河》创作于1947年，写的是农民王大富一家悲欢离合的故事。王大富的儿媳燕燕遭恶霸地主的侮辱，含愤投河自尽，儿子王禾子被逼出逃求生，他也被赶出了家门。14年后，赤叶河得到解放，党领导山村人民斗地主闹翻身，王大富父子和广大贫苦农民一起参加土改运动，斗倒了地主，为燕燕报了仇，伸了冤。剧本的创作和演出，对当时正在深入开展的土改运动起到了推动作用。

《刘胡兰》写于1948年，是根据女共产党员刘胡兰的英雄事迹编写的，剧本通过几个生活片断，反映了刘胡兰"生的伟大，死的光荣"的一生。刘胡兰是一位17岁的农村少女，她有坚定的革命信念，积极投身革命，冒着风雪去前线劳军，掩护伤员，组织对敌斗争；在掩护群众撤退时不幸被捕，面对敌人的铡刀，坚贞不屈，视死如归，壮烈牺牲，表现了共产党员的革命气节。

新秧歌运动的开展，对传统旧戏曲的改造也起了很大推动作用。其中成就比较突出的有《逼上梁山》、《三打祝家庄》和《血泪仇》。新编京剧《逼上梁山》是1943年延安中央党校大众艺术研究社集体编写（杨绍萱、齐燕铭等执笔）的。此剧共3幕27场，根据《水浒传》中林冲被逼上梁山的故事改编而成。剧本在保存原著基本情节的基础上，又增添了新的内容，如贫苦农民李铁一家的颠沛流离，店员李小二为救李铁而遭难，以卖肉为生的曹正痛打高衙内等，这些情节的设置

和形象的塑造，一方面表现了阶级压迫的严酷，一方面突出了人民创造历史的主题。1944年元旦前后，该剧由延安平剧院演出，产生了轰动效应。毛泽东看了演出后，给编导者写了一封信，指出："历史是人民创造的，但在旧戏舞台上(在一切离开人民的旧文学旧艺术上)人民却成了渣滓，由老爷太太少爷小姐们统治着舞台，这种历史的颠倒，现在由你们再颠倒过来，恢复了历史的面目，从此旧剧开了新生面，所以值得庆贺。"并称"这是旧剧革命的划时期的开端"。继《逼上梁山》之后，延安平剧院于1945年1月创作并演出的新编京剧《三打祝家庄》(李纶、魏晨旭、任桂林执笔)，同样获得成功。毛泽东观后也曾写信祝贺，他指出："我看了你们的戏，觉得很好，很有教育意义。继《逼上梁山》之后，此剧创作成功，巩固了平剧革命的道路。"在对传统戏曲进行改革方面，马健翎于1943年创作的《血泪仇》对秦腔的改造也取得了成绩。《血泪仇》写了农民王仁厚一家流离失所，悲欢离合的生活遭遇。在日本帝国主义和国民党政权的压榨下，他失去了土地，儿子被抓去当兵，在逃难的路上，儿媳遭匪军蹂躏身死，妻子悲愤至极碰头而亡。他带着女儿和孙子逃至解放区，在党和政府的关怀下，过上了好日子。这个剧本反映了尖锐的阶级矛盾和阶级斗争，采用了老百姓所喜闻乐见的形式，在当时产生了较大的社会影响。

延安文艺座谈会以后，解放区的话剧创作也取得了成绩，题材贴近现实生活，在艺术形式上，也吸收了民间戏曲的优秀成分，从而促进了话剧的大众化。1942年底创作的《把眼光放远一点》(冀中火线剧社集体创作，胡丹沸执笔)是延安文艺整风后较早出现的优秀独幕剧。剧本描写了在反"扫荡"斗争中，一家农民兄弟之间的矛盾冲突。哥哥坚决支持儿子抗战到底，弟弟却只求苟安，不顾国家民族的危难，唆使儿子开小差回家当"农民"。作者批判了以弟弟为代表的一部分小私有者自私和短视的行为，歌颂了以哥哥为代表的广大农民群众目光远大、重义明理的崇高思想。《粮食》(洛丁、张凡、朱星南集体创作)和《十六条枪》(冀中火线剧社集体创作，崔嵬整理)是反映农民对敌斗争的两个独幕剧。剧本描写了抗日军民利用敌伪两面政权之间的矛盾，机智灵活，挫败敌人，分别将粮食和枪支送给八路军的故事。这两个独幕剧采用喜剧的形式，嘲讽了敌人，歌颂了机智勇敢的抗日军民。随着土改运动的不断深入，反映这一伟大运动的话剧也随之出现，1947年李之华创作的《反"翻把"斗争》则是反映土改题材的较有影响的独幕剧。剧本描写了东北农民在土改运动中粉碎地主企图篡夺领导权，进行反攻倒算的一场斗争，题材有一定的教育意义。以部队战斗生活为题材的话剧，有1945年姚仲明、陈波儿等集体创作的《同志，你走错了路!》、1945年杜烽的《李国瑞》、1947年鲁易、张捷的《团结立功》、1947年林杨、严寄洲、刘莲池等集体创作的《九股山的英雄》等。这些剧本或写部队领导层两种思想、两种作风的激烈斗争，或通过一个战士从落后到先进的变化过程，反映整风运动给部队带来的

新气象，或描写连队生活和军民关系，或歌颂战士们的战斗精神，从各个不同的侧面反映了火热的部队生活。在反映工人生活的话剧中，《红旗歌》（刘沧浪等集体创作，鲁煤执笔）是较有影响的。剧本以正在兴起的劳动竞赛为背景，表现工人阶级中两种劳动态度与两种管理作风之间的矛盾冲突，注意刻画人物性格，公演之后，引起较大反响。

解放区的诗歌，早期诗歌艺术的代表作品有柯仲平的《边区自卫军》、《平汉路工人破坏大队》等。《讲话》以后，许多诗人在搜求整理民歌的基础上寻求新诗发展的契机，取得了可喜的成绩，创造性地借鉴陕北民歌"信天游"及其他民歌的艺术形式，创作出了一批群众喜闻乐见的作品，李季的《王贵与李香香》、阮章竞的《漳河水》、张志民的《死不着》等是这方面的优秀之作。

中国的民歌民谣，一直有着极其悠久而丰厚的传统，产生过许多脍炙人口的作品。中国新诗对这一传统有所继承，在 20 年代和 30 年代都曾有过"新诗歌谣化"的尝试，而在 40 年代解放区文学创作普遍追求通俗化、大众化、民族化的氛围下，"诗的歌谣化"得到了最充分的发展。解放区"民歌体"新诗的突出成就在叙事诗上，李季的《王贵与李香香》和阮章竞的《漳河水》是"民歌体"长篇叙事诗中的代表。

《王贵与李香香》以王贵和李香香的爱情故事为基本线索，展现了 1930 年前后陕北"三边"地区农民在共产党领导下的革命斗争生活图景。诗歌在"有情人历经磨难终成眷属"这一中国民间传统戏曲、歌谣里常见的故事母题中融入了革命意识和阶级斗争观念，把男女主人公爱情的悲欢离合与当时急风暴雨式的群众阶级斗争紧密联系起来，让人们从一个动人的爱情故事中感受到浓烈的时代气息，看到了劳动人民个人的命运与革命斗争血肉相联的关系。诗歌采用陕北民歌"信天游"的格式和手法写成，较多地运用了民歌中常用的比、兴手法，甚至大胆地化用"信天游"的某些原句。同时，《王贵与李香香》在原有民歌形式的基础上有所突破和发展。"信天游"是一种抒情的民歌体式，通常两句为一节，每节表达一个相对完整的意思，《王贵与李香香》虽仍以两句为一节，但常常是数节表达一种情景或某一事件，将数百节连缀成章，叙述一个长篇故事，这大大扩展了"信天游"这一民歌体式表现生活的容量。《王贵与李香香》在创作中大胆向民歌学习，为新诗的民族化、大众化提供了宝贵的经验。

《漳河水》通过三个妇女不同的婚嫁遭遇，在广阔的背景下展现了妇女解放的时代主题。诗歌提出并回答了较《王贵与李香香》更为深刻而复杂的问题：妇女在政治上翻身以后，仍须与封建礼教、传统观念作坚决斗争，同时还必须获得相应的经济独立，这样，妇女的彻底解放才真正成为可能。《漳河水》也是采用了民歌的表现形式，但不是采用单一的民歌体式，而是根据其表现对象和内容，选取了漳河地区流行的多种民歌、小曲的形式，加以改造和利用，杂采成章，表现出

更灵活、更富有变化的特点。《漳河水》还大量使用比、兴手法，以增强诗的形象性，而其诗歌形象则更为蕴藉，抒情意味也更浓。

解放区散文创作的成就主要集中在报告文学、速写和文艺通讯方面，刘白羽、孙犁、周而复等许多诗人、小说家在这一时期也写下了不少反映抗日根据地和解放区军民生活的散文作品，较著名的解放区散文作家有华山、吴伯箫等人。

第二节 赵树理

赵树理(1906～1970)原名赵树礼，山西沁水县人，出生于一个贫苦农民家庭。他的父亲是农村识字人，酷爱地方戏曲上党梆子等民间音乐，劳动之余还常帮人看病、测卦。赵树理的许多邻里都是民间艺术组织"八音会"的成员，这使他从小便受到民歌、民谣、鼓词尤其是评书和地方戏曲等民间艺术的熏陶，自幼年就醉心于此，直至终生。他早年读过短期私塾，从12岁起参加劳动，劳动之余常借阅《施公案》、《七侠五义》等当时流行的小说唱本。1925年，20岁的赵树理考入长治省立第四师范，从此开始大量地接触新文学。1929年起开始创作，小说《悔》、《铁牛的复职》和长篇《盘龙峪》等都在太原报刊上发表，并在理论与实践两方面开始对文艺大众化进行思考。抗战爆发后正式参加革命，在太行根据地从事抗日文化工作。先后担任《黄河日报》路东版副刊《山地》、《人民报》副刊《大家干》、《新华日报》隶属的通俗小说《中国人》及副刊《大家看》等报刊的主编，创作了大量的各种体裁的文学作品，此间，他还改编、创作了一些戏剧作品，《万象楼》是这方面的代表作品。

1943年5月赵树理创作了成名作《小二黑结婚》，同年10月又一代表作《李有才板话》面世。自此后佳作连连：《来来往往》、《孟祥英翻身》(1944)，《地板》、《李家庄的变迁》(1945年)，《催粮差》、《福贵》(1946年)，《刘二和与王继圣》、《小经理》(1947年)，《邪不压正》(1948年)，《传家宝》、《田寡妇看瓜》(1949年)等。

《小二黑结婚》是赵树理确立自己艺术风格的名作。作品描写了抗日根据地太行山区一个名叫刘家峧的村庄，一对青年男女——小二黑、小芹自由恋爱过程中遇到各种阻挠并最终在民主政权的支持下取得婚姻胜利的故事。作品六个人物分为三组，形成两对矛盾斗争。小二黑、小芹显然是根据地新生民主力量的代表，二诸葛、三仙姑则是当时农村封建意识的体现者，金旺、兴旺兄弟俩无疑是当时混进乡村政权里的坏分子。小二黑、小芹与二诸葛、三仙姑及金旺、兴旺兄弟俩的冲突斗争，反映了40年代抗日根据地农村中民主意识与封建意识和乡村恶势力的冲突，深刻地揭示了40年代特定区域里阶级斗争的新动向。作品中小二黑、小芹在民主政权支持下喜结良缘，说明了作者对历史进步趋向的准确把握。作品以其内容的贴近、形式的大众化，一出版就获得广泛好评和热烈欢迎，在解

放区可谓家喻户晓,妇孺皆知。

作品的成功是多方面的,首先是表现了新的生活和主题。与五四以来的农村题材创作相比,赵树理笔下的生活区域既不是鲁迅笔下毫无生气的“未庄”世界,也不是茅盾、叶紫等人作品中黎明与黑暗频繁替代的30年代。在赵树理笔下的农村,共产党领导的政权普遍建立,人民当家做主已成现实,新的政权形式,新的经济利益分配关系和新的文化意识导向,共同构成了根据地、解放区农村的新时代。这些都决定了赵树理笔下的农村冲突已不再是明显的封建地主阶级对农民阶级的政治、经济压迫,而是表现为新的意识与各种封建性意识残留的冲突。这些冲突的力度不是以双方的你死我活来显示的,而体现为隐蔽化、伦理化、日常化和微妙化。这些冲突已明显昭示出根据地农村的历史变化和生活发展的必然归宿,并且形成了新文学农村题材创作的又一层次。

作品所着力刻画的小二黑、小芹,无疑是根据地、解放区农村的新人形象。他们的性格突出地体现了新时代农民的诸多特征。小二黑、小芹的恋爱,不仅要面对金旺、兴旺兄弟的明目张胆的破坏,而且还有来自父母家人基于迷信、旧婚姻意识而产生的阻挠,这构成了对他们——也是对新一代农民进步意识的双重考验。在斗争中表现了他们敢爱、敢恨、敢于斗争、善于斗争、意志坚定、不达目的誓不休的性格和情感力量。二诸葛、三仙姑显然是作为主人公的陪衬者出现的。然而实际上从人物性格的丰满度上看,塑造得却极其出色。他们都是农村封建意识的代表人物,作者显然并没有把他们作为“坏人”,而是突出地刻画他们性格中迷信式愚昧、愚昧式荒唐和自私式滑稽的特征。作者怀着善意让他们“出乖露丑”,目的是揭示出他们的心态与行为的“不合时宜”。二诸葛对儿子小二黑的恋爱,不同意的理由是“命相不对”,三仙姑则希望女儿出嫁带来钱财,以便再利用装神弄鬼来招蜂惹蝶。作者正是以这些包含善良的调侃、嘲弄,达到对封建旧意识、旧思想、旧观念的批判,从而也使作品拥有了一份难得的乡村幽默风味。

赵树理小说成功地确立了一种“评书体”的小说样式。这种评书体小说结构上吸收评书艺术以人物带出故事、以小故事构成情节的方法。《小二黑结婚》中前五节都是为人物命名,在介绍人物中埋下故事进一步发展的伏线,后六节虽是以故事冲突设题,但是结尾仍是以人物性格的介绍入手。由此人物引出彼人物,人物的行为方式的设定,为以后的冲突埋下伏线。由于人物之间在结构上和冲突上的双重联系,又使得每一个小故事围绕主情节展开并给读者在阅读中留下“联想空间”。叙述上作品多用“白描”,即抓住特征,简约干练。每个故事都是特定人物最明显特征的形象注释,不枝不蔓,辞达而已。作品语言的通俗化是明显的,作者以“听得懂”来作为叙述选择的基本标准。通俗化即平实,用平常实在的口语进行人物刻画和情节演绎。赵树理在作品中对他所熟悉的北方农民的口语进行加工、筛选、改造、提炼,使之成为一种雅俗共赏的“农民普通话”,具有通俗

晓畅，简洁生动，质朴明快，幽默风趣的特点。故事相缀，情节连贯，结构单线，语言通俗，正是"评书体小说"的基本要素特征。

《李有才板话》可谓是赵树理"问题小说"类型的代表作品。农民阶级和地主阶级的冲突是这部作品的中心冲突。故事展开的具体背景是富有代表性的山西农村——阎家山。阶级矛盾和斗争围绕1943年解放区农村进行的减租减息运动和村政权改选活动而展开。作者的创作动机是因"问题"而生发的。他曾回忆说："例如我写《李有才板话》时，那时我们的工作有些地方不深入，特别对狡猾的地主还发现不够，章工作员式的人多，老杨式的人少，应该提倡老杨式的作法，于是，我就写了这篇小说。这篇小说里有敌我矛盾，也有人民内部矛盾。"[①] 这说明作者是把这个作品作为"问题小说"来创作的。这部作品反映的问题很多，诸如党的农村工作者的官僚主义作风问题如章工作员；村干部的蜕化变质问题如陈小元；如何提高农民觉悟如老秦；基层村政权的构成成分的纯洁与巩固的问题；如何切实做好减租减息、保护贫苦农民的利益，以及怎样发动群众，揭露狡猾敌人的问题，如阎恒元等等。这些问题成为作品人物之间联系、冲突的焦点，也是作品故事情节发展的内在动力，作者试图通过这些问题的提出和解决、来揭示40年代解放区农村利益冲突和阶级矛盾的实际状况。与《小二黑结婚》相比，这部作品少了一些幽默式的喜剧色彩，多了一些冲突的复杂和峻烈。人物关系、冲突式样也大大复杂化了。单就人物来看，不但类型多，而且同类人物形成对比：如章工作员与县农会主席老杨，陈小元与小顺、小保、小福、小旦、小明，阎恒元与阎喜富、阎家祥、刘广聚，老秦与张得贵等等，每组人物在性格上都呈现出或正或反的相衬关系。李有才是作品具有特殊色彩的人物，他是一个农村识字人的形象，在阎家山他是外来户，无儿无女，了无牵挂。他是从艰难生活底层中挣扎过来的中年人，阅历丰富，目光深邃，对农村的真实性了然于怀。和老秦等老一代农民相比，他没有萎琐、卑怯和奴性，而是不屈不挠地以自己特有的策略进行斗争；与小福、小顺等"小字辈"相比，他显得更加成熟、沉着、老练、有勇有谋。他用自己所擅长的快板，及时地对各种现象进行揭露、分析，是阎家山穷苦农民真正的精神领袖。

除此以外，长篇《李家庄的变迁》以其庞大结构，反映了山西从20年代末到40年代末的农村岁月，显示了他驾驭长篇结构的才能。其他如《孟祥英翻身》、《催粮差》、《福贵》、《刘二和与王继圣》、《邪不压正》、《传家宝》等都是相当成功的创作。

赵树理作为解放区文学的一面旗帜，他对中国现代文学的贡献是独特的。他的小说创作以新的生活和新的主题开创了现代文学的新局面。他的小说反映

① 《当前创作中的几个问题》，《赵树理文集》第4卷、第1651页，工人出版社1980年版。

了根据地解放区农村巨大的历史性变革，既写了新的时代条件下农村各阶层的冲突，又重点表现了民主思想与封建观念——这一“五四”以来就贯穿现代文学史的文明与愚昧的冲突。赵树理为新文学小说人物系列中增添了翻身农民的新形象。这些翻身农民，他们敢想敢干、敢做敢为，在斗争中爱憎分明，对未来充满信心，焕发出新一代农民的精神风采。赵树理在小说艺术的通俗化、大众化方面，为中国现代小说提供了艺术经验。他的小说吸取了中国古典小说和民间说唱艺术中有生命力的因素，融合了五四以来新小说的长处，视故事、情节为小说的基本结构方式，他在平实的故事讲述和人物行动的点化中刻画人物性格，作品的完整性是和情节的连贯性联在一起的。故事是情节的基本构成因素，故事发展、人物出场、矛盾揭示、性格凸现等都是在有头有尾的故事情节中得以实现的，从而形成一种雅俗共赏的评书体小说样式。他把北方农民的口语融汇在人物对话和叙述过程之中，通俗而不庸俗，口语化而又有艺术感染力，看似浅近却耐人寻味，无论讲故事或评论人物，都能运用地道的农民口吻。

赵树理把现代审美与传统的民间审美成分有机地融合在一起，把“五四”文学精神与乡村文化调制在一起，以现代知识分子特有的理性意识和优患意识写出了中国农民在现代革命中那痛苦艰难的精神变革历程。

第三节　孙犁等的小说

孙犁(1913～　)，出生于河北省安平县，1938年投身于抗战洪流，长期在晋察冀根据地从事抗战文化宣传工作，1939年开始正式发表小说、散文，至1949年，先后出版了《荷花淀》、《芦花荡》、《嘱咐》等作品集，以其清新而又细腻的艺术格调，受到读者广泛喜爱和赞赏。

孙犁的创作侧重于从人的心灵、情感和生活诗意层面上表现人物性格的丰富与优美。他倾心于根据地普通劳动者在争取民族自身解放过程中顾大局、识大体的品格和阔大宽广的胸襟，陶醉于一旦翻身做了主人的人民那种善于在艰苦奋斗中寻找诗意、创造幸福的人性美，欣慰于他们家国一体、用真诚与柔情呼唤美好未来的平凡而又丰富的内心世界，描绘出解放区人民在艰苦环境中乐观、健康、纯洁的人情美、人性美。《荷花淀》就是他这种风格最具有代表性的作品。作品写的是抗日战争胜利前夕冀中人民的斗争生活。小说涉及到了战争，但只是把人民英勇抗击日寇的战争作为背景，侧重描写主人公的美好心灵和质朴纯洁的精神世界。全篇四个场面：“月夜织席”，充满着诗情画意的开篇文字，为整篇作品奠定了纯净、澈醇的基调。“夫妻话别”，于似水柔情之中托出刚毅的万般情怀，被表现得简洁利落，耐人寻味。“中途遇险”，是女性群体的立体展示。“苇塘歼敌”，经过战斗洗礼的女人们，“因过于刺激和兴奋，他们又是说笑起来”，她

们不仅亲眼目睹了丈夫的英勇，也油然涌起一种从未有过的自信与自豪。秋季里，她们已成长为“配合子弟兵作战，出入在那芦苇的海里”的英勇的战士了。他写出一系列性格鲜明的女性人物，如水生嫂(《荷花淀》、《嘱咐》)、秀梅(《光荣》)、二梅(《麦收》)、小菊(《碑》)、香菊(《浇园》)、慧秀(《钟》)、刘兰(《蒿儿粱》)等。这些人物都是新人形象。孙犁赋予她们纯洁的心灵、崇高的情操、丰富的情感和质朴厚道、欢乐的情怀。对敌人她们勇敢无畏，对亲人则柔情似水，识大体、顾大局，儿女情与爱国情融为一体，充分表现了新一代劳动妇女的精神风貌。描写时代风云中坚挺不屈、乐观向上的农民是孙犁自觉的艺术选择。他笔下的人物，总是在民族解放的环境中成长、斗争、生活着的。这些人没有文化，但他们的个人选择总是和民族的选择保持着高度的一致。孙犁用清新俊丽的语言，勾勒生活的诗意，探寻心灵的奥秘。他在继承五四以来新小说传统的基础上，融合中外及民间艺术精华，在解放区文学中形成了与赵树理迥然不同的艺术风格。

在解放区大规模的“土地改革”运动中，产生了一些反映与表现“土改”的小说，其中最具代表性的是丁玲的《太阳照在桑干河上》和周立波的《暴风骤雨》。

《太阳照在桑干河上》(1948)，是丁玲深入农村生活后创作的一部反映解放区土改运动的较优秀的长篇小说。在这部小说中，丁玲完全告别了《莎菲女士的日记》时代的艺术个性，转而运用阶级分析的观点，表现了农村阶级关系的复杂性与立体感，形成了丁玲创作的现实主义新特点。小说写的是华北一个名叫暖水屯的普通村子，这里的阶级关系保持着生活本身所特有的感性形态，各个阶级之间存在着错综复杂的社会关系。小说以工作组领导群众如何揭露出狡猾、隐蔽的大地主钱文贵为线索，突出地表现了当时土改运动中农村阶级斗争的复杂性和人际关系的微妙性。张裕民、程仁为代表的贫苦农民和钱文贵为代表的豪绅恶霸之间的矛盾，是这场土改运动中的主要矛盾，也构成了小说情节发展的主体。围绕这一主要矛盾，又安置了多种不同性质的矛盾冲突，在有限的篇幅内，尽可能表现了生活的复杂性。作品试图通过艺术表现向人们说明：土地改革，不仅改变了农村各阶层的利益关系，更主要地引起了人们精神世界的巨大变化。作者没有把人物“标签化”，而是尽力加以生活化。一方面随着土改斗争的深入，逐渐展开人物性格；另一方面又通过精细而富有历史深度与生活真实感的心理刻画，写出人物思想、性格、心理的复杂性及其现实依据，如地主钱文贵、中农顾涌、贫苦人黑妮等人物形象的描写，都具有相当的心理层次。在对农村先进人物如支部书记张裕民、农会主席程仁的刻画上，作者既写了他们的革命积极性，也写了他们长期在农村宗法制社会关系中形成的诸种性格弱点，把人物置于土地改革的历史大变动中去考察，突出描写他们逐步成长的过程与心理状态。这部作品以其对农村阶级斗争描写的复杂性和人物性格展示的复杂性，显示了它的现实主义水平。冯雪峰曾称这部小说的意义是“我们社会主义现实主义的最初

的比较显著的一个胜利"[1]。《太阳照在桑干河上》这部小说与小说《暴风骤雨》、歌剧《白毛女》曾于1951年同获前苏联斯大林文学奖。

在题材上与《太阳照在桑干河上》相同的另一部长篇小说《暴风骤雨》(1948),则侧重于表现土改时期农村阶级斗争的残酷性与尖锐性。小说描写了土地改革工作队进驻东北解放区一个叫元茂屯的村庄后,给这个偏僻乡村所带来的社会制度与阶级关系暴风骤雨般的深刻变化,着重表现了以贫苦农民赵玉林、郭全海为代表的翻身农民与凶恶地主韩老六、杜善人之间你死我活的残酷较量。作品的基本主题是,土地改革不仅推翻了地主封建统治,而且更重要的是有力地启发和提高了农村各阶层农民的阶级觉悟。这一点集中表现在老孙头这个人物身上。他的风趣而又狡黠、善良而又自私的性格得到了充分的表现。老孙头是作品中的次要人物,却是这部作品中最为生动的人物。而农民形象的塑造,则是《暴风骤雨》重点所在。作者描写这些人物着力于表现农民积极分子阶级觉悟的觉醒,根据描写对象不同的出身、经历,选择富有特征性的细节来表现他们阶级觉悟的不同特点,塑造了郭全海、赵玉林、白玉山、李常有等生动的人物形象。同《太阳照在桑干河上》相比,《暴风骤雨》一定程度上把当时农村复杂的阶级关系简单化了,地主与农民的矛盾成为小说中的唯一矛盾,未能揭示现实生活中社会矛盾和斗争的复杂状态。这与周立波所坚持的扬弃生活中的消极、复杂现象的"典型化"原则有关,这在一定程度上削弱了作品现实主义的感染力量。当然,《暴风骤雨》也有它独到的优点,它在叙述上吸纳传统小说和民间艺术的特点,以简洁明快的语言风格,重现真实生动的生活场景,既善于描写壮阔的群众场面,也长于描绘日常生活细节,突出了浓郁的地方色彩与生活气息,体现出农村日常生活本身所具有的生动性。它展示了土地改革运动的全过程,是当时又一部反映土改和推动土改的小说,它的现实政治功效已经超越了一般的文学作品。这部小说的"典范性",正如作者自述,在于体现当时对文艺的要求:"把政策思想和艺术形象统一起来"[2]。小说所描写的土改工作队工作方式,曾一度被赞为可作为土改工作的参考。值得一提的是,《暴风骤雨》受到了肖洛霍夫《被开垦的处女地》的一些影响,不仅它的开头以两辆马车载着不同政治倾向的人物先后进村有着明显的借鉴痕迹,而且小说中最丰满的人物老孙头,与《被开垦的处女地》中集体农庄的马夫和车夫西奚卡老爹的气质也颇为相近。《暴风骤雨》分上、下卷,上卷出版于1948年,下卷出版于1949年。如果说第一部是以人物性格支撑着情节的发展,那么第二部则以运动发展来代替性格的描摹,明显没有第一部成功,两部之间有着明显的脱节,这也是《暴风骤雨》主要不足之一。

---

① 冯雪峰:《〈太阳照在桑干河上〉在我们文学史上的意义》,《文艺报》1952年5月第10期

② 周立波:《关于写作》,1950年6月《文艺报》第7期。

[General Information]
书名=中国现代文学史：１９１７～１９９７　　上册
作者=
页数=３３４
ＳＳ号=０
出版日期=